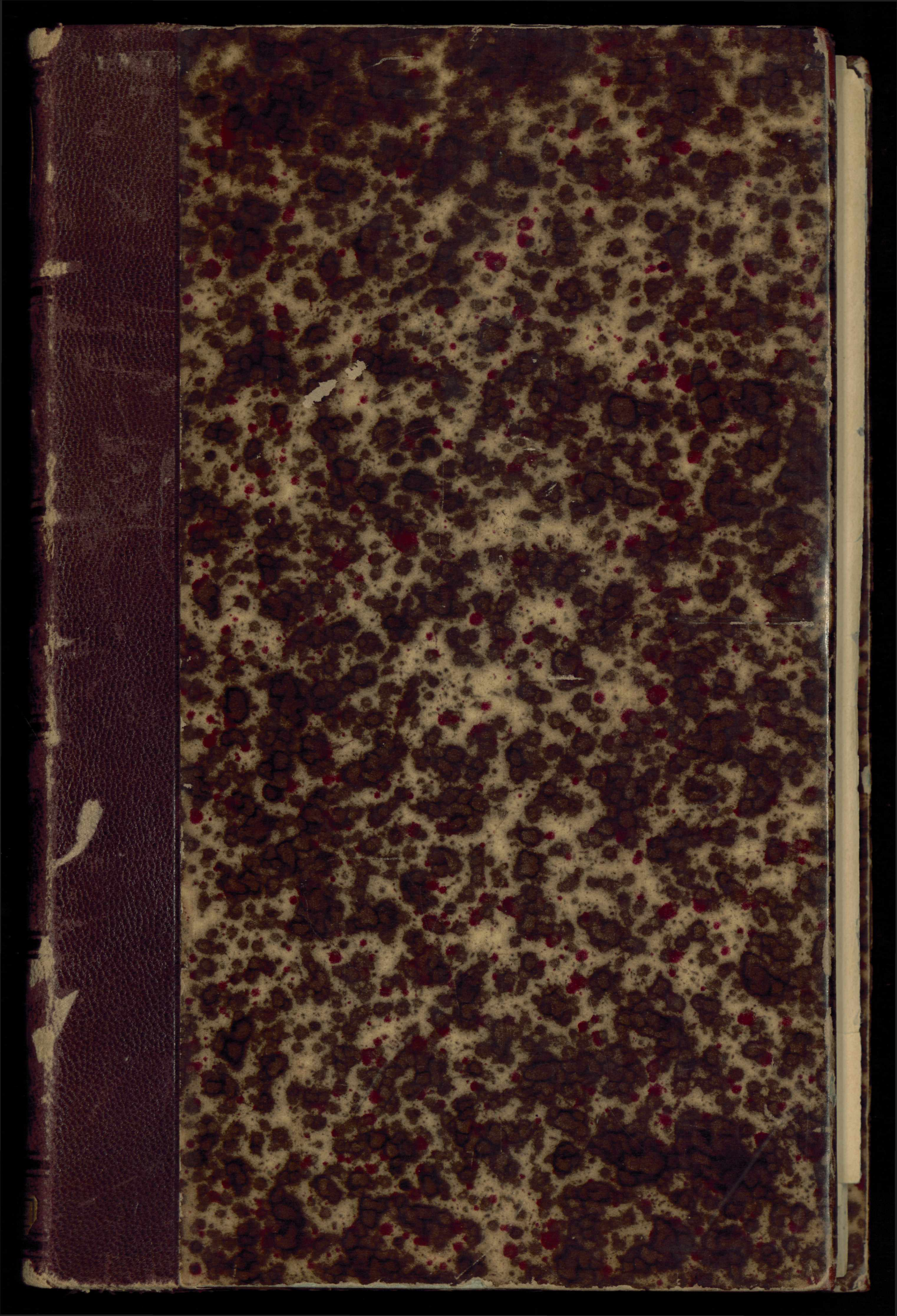
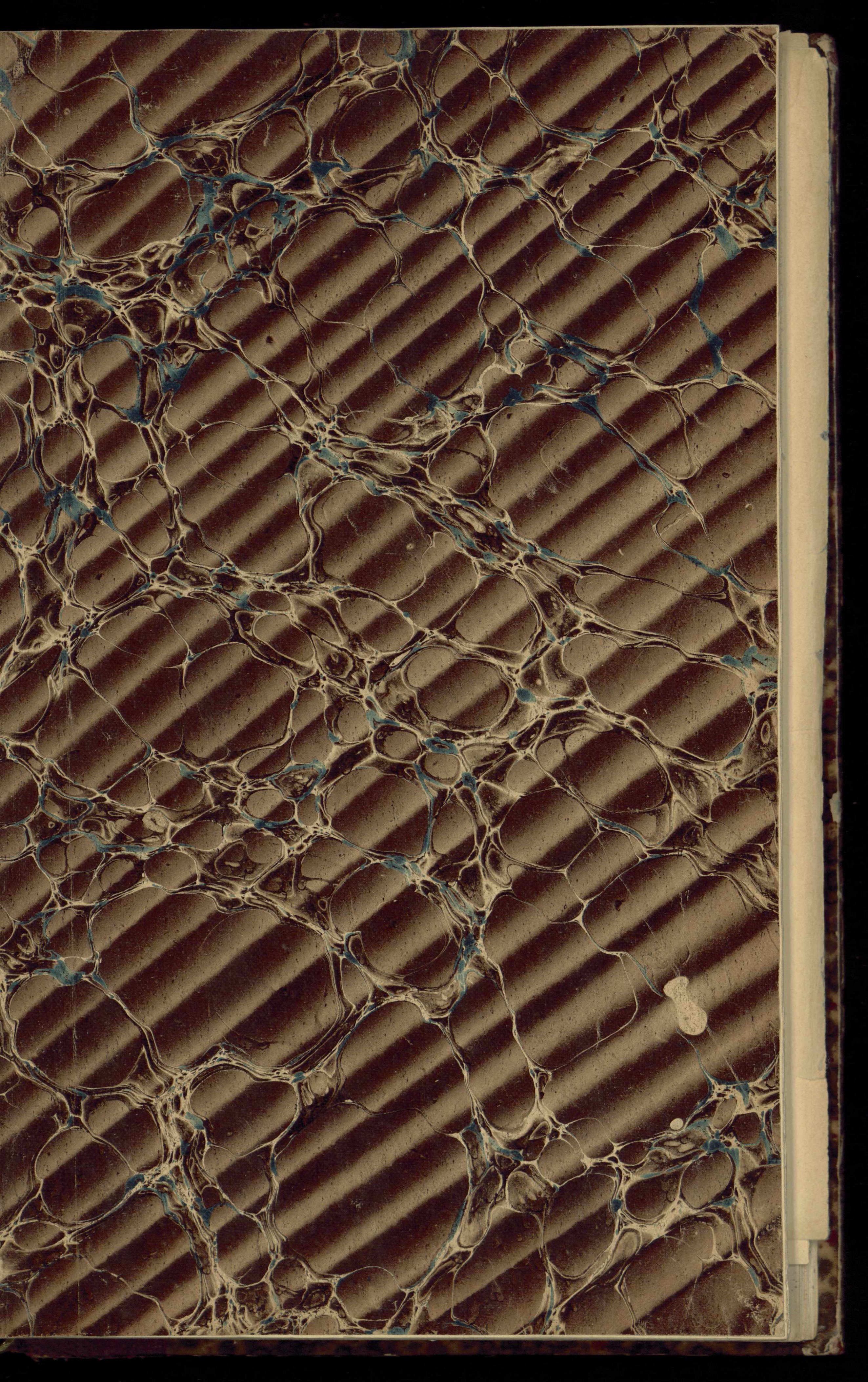

V
427
Sup
F. RAILLARD
CHANTS
RELIGIEUX
EXPLICATION
DES
NEUMES
RÉSERVE









Réserve.

EXPLICATION DES NEUMES

OU

anciens signes de notation musicale

pour servir

à la restauration complète

DU CHANT GREGORIEN,

avec des Tableaux de comparaison

et

un Recueil de Chants religieux

Extraits d'un Manuscrit du XIème siècle.

par M. l'Abbé F. RAILLARD.



PARIS,

E. REPOS, Libraire-Editeur,

de Livres liturgiques et de Chant Romain,

8, Rue Cassette.

Lith. Goyer, 7, pas. Dauphine Paris.

Préface.

La Commission de Reims dans la préface du Graduel Romain qu'elle a été chargée de préparer, déclare qu'elle n'a pas fait tout ce qu'elle aurait voulu faire. Elle reconnaît que „ l'étude attentive des „ manuscrits fait découvrir mille nuances délicates d'exécution qui, „ en nous révélant l'admirable variété du chant grégorien, prouvent „ que, sous ce rapport, il n'avait rien à envier aux mélodies les plus „ savantes et les plus expressives de la musique moderne. „

Mais ces délicatesses d'exécution ne sont indiquées que dans les anciens manuscrits notés en signes neumatiques. Or, dit la Commission, „ *ces signes n'ont pu encore être traduits jusqu'à ce jour, et ils sont très probablement intraduisibles.* „

Jusqu'à présent on ne pouvait donc pas compter sur une restauration certaine, inattaquable du chant grégorien, du moins quant au mode d'exécution, qui en constitue une partie essentielle. C'est pourquoi j'ai repris l'étude de la question en suivant des procédés méthodiques, rigoureux, les seuls qui puissent conduire à un résultat certain. Ces procédés sont exposés avec des détails qui m'ont semblé suffisants dans le travail que je publie aujourd'hui. J'examine et je discute la valeur propre de chacun des signes de notation et d'ornement que l'on trouve dans les anciens manuscrits, et je déduis des règles sûres et faciles d'interprétation qui permettent de rétablir le chant de l'Église dans

sa forme primitive, avec les durées relatives des notes dont il se compose, et les ornements très variés qui lui donnaient un charme inconnu aujourd'hui.

Un des caractères de la théorie que j'ai développée, c'est qu'elle fait connaître, même sous le rapport du mode d'exécution, une concordance étonnante et qu'on n'aurait pas osé espérer, entre des manuscrits d'époques très distantes les unes des autres, et de notations en apparence très diverses.

Un autre fait non moins remarquable, c'est qu'en appliquant mes règles dans toute leur rigueur à divers manuscrits, on obtient un chant d'autant plus parfait que les manuscrits sont plus anciens.

Ces deux faits établissent en faveur de ma thèse une présomption qui équivaut à la certitude, à raison du nombre et de l'étendue considérables des chants auxquels elle s'applique.

Mon point de départ a été un passage très explicite du prologue de Gui d'Arrezzo, affirmant qu'on peut voir, dans la configuration même des neumes leurs significations diverses: *in ipsâ neumarum figurâ monstratur, etc.*

Pour découvrir le sens de chaque signe neumatique, j'ai formé des tableaux de comparaison en transcrivant plusieurs pièces de chant d'un grand nombre de manuscrits, et les disposant de telle sorte, qu'on puisse apercevoir d'un seul coup d'œil les moindres particularités offertes par chaque manuscrit. Ces tableaux contiennent une somme de plus de cent cinquante mille notes, figurées diversement et c'est de l'examen comparé de ces signes divers que j'ai pu déduire les règles très simples qu'il faut suivre pour les traduire fidèlement.

J'établis d'abord une différence fondamentale entre les durées relatives des notes figurées d'une part par des points, et de l'autre par des *virga*; puis je fais voir comment tous les autres signes sont formés par des combinaisons diverses de ces deux signes élémentaires. Cette seule distinction qui avait été méconnue jusqu'ici, est la vraie *clef des neumes* et résout toutes les énigmes.

Explication des Neumes

ou

Anciens signes de Notation musicale.

Introduction.

L'art chrétien a été pendant long-temps l'objet d'un mépris dont on a fini par sentir toute l'injustice. Aujourd'hui on ne recule devant aucune dépense pour réparer les dommages que le temps, et bien plus encore l'ignorance et le mauvais goût avaient causés dans les monuments de la foi de nos pères. On a compris que ces magnifiques monuments dont la France est couverte, étaient une de ses gloires les plus belles, et que la fille aînée de l'Église devait continuer à se montrer parée d'une manière conforme à son rang. Aussi nos Cathédrales reparaissent maintenant avec tout l'éclat de leur architecture, avec les sculptures variées, les étincelantes verrières dont l'art du Moyen-âge les avait ornées; et si l'on construit de nouvelles églises, on ne trouve rien de mieux à faire que de s'inspirer des idées et du goût de cette époque trop long-temps dédaignée. A Paris, Notre Dame et la Sainte-Chapelle, Ste Clotilde et St Jean-Baptiste sont de beaux exemples de ce retour intelligent et sincère à l'art

chrétien dans la construction et l'ornementation des Eglises.

Mais la destination de ces édifices suppose l'existence d'un autre art que nos pères des premiers siècles ont connu et pratiqué, car ils ne demeuraient pas silencieux dans les pompes de leurs solennités; ils y chantaient, de même qu'on chante encore aujourd'hui et qu'on chantera toujours dans toutes les fêtes religieuses. Ils avaient donc des chants sacrés, une musique, et j'ai l'espoir de montrer par des exemples que cette musique, ces chants sacrés répondaient par leur magnificence, à la magnificence de l'architecture et des pompes chrétiennes. Mon travail a pour objet d'indiquer la marche à suivre pour restaurer complètement ces chants qui ont été en usage dans l'Eglise pendant une longue suite de siècles.

Depuis quelques années, on s'est beaucoup occupé de la restauration du Chant de l'Eglise; on a publié bien des écrits contradictoires sur cette grave et importante question. Il ne faut pas être surpris de voir se produire tant d'idées contraires au sujet d'une question qui présente des difficultés sérieuses, et qui n'a pas encore été étudiée d'une manière complète. Il en a été de même lorsqu'on a commencé à étudier l'Architecture du Moyen-âge. Que de fautes n'a-t-on pas commises alors, et qu'on ne commettrait plus aujourd'hui, dans la restauration et dans la construction d'une Eglise, parcequ'on est bien fixé maintenant sur les principes de cette architecture? Il est sans exemple qu'un art et une science quelconques aient

jamais été formés de prime-abord et dans tous leurs détails; il a toujours fallu passer par bien des essais, bien des tâtonnements, et commettre au début une foule de méprises, avant qu'on ait pu constituer cet art ou cette science sur des fondements solides. Ceci expliquera les imperfections que l'on rencontre dans les restaurations du chant de l'Eglise que l'on a faites il y a peu d'années, et me servira en même temps d'excuse, si j'ose avoir la prétention de produire des idées nouvelles en vue de parvenir à une restauration plus complète. En me livrant à une étude plus minutieuse, en faisant une confrontation plus étendue et plus détaillée des anciennes notations musicales, en suivant une méthode plus rigoureuse et plus sévère, j'ai pu pénétrer plus avant dans le secret des beautés des chants antiques, et j'ai laissé bien peu de points douteux, je le crois du moins, dans la solution d'un problème qui a exercé infructueusement pendant bien des années, dans ce qu'il a d'obscur, la sagacité de beaucoup d'archéologues.

Je dois le dire tout d'abord; le chant de l'Eglise, rétabli dans sa forme primitive, n'est pas toujours dans toutes ses parties aussi simple, aussi aisé à exécuter qu'on se l'imagine généralement; il présente souvent de véritables difficultés; il demande à être étudié avec soin; il a même certains ornements que nos ancêtres n'ont jamais bien exécutés, témoin ce passage de la vie de Charlemagne écrite au IXe Siècle par un moine d'Angoulême:

" *Omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam quam*

„ nunc vocant franciscam; excepto quod tremulas vel vinnulas sive „ collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere franci, naturali voce barbarica frangentes „ in gutture voces, potius quam exprimentes. „ C'est ce qui leur a attiré cette satire, sans doute un peu exagérée, de la part de Jean le Diacre, auteur de la vie de St Grégoire le Grand: „ Bibuli „ gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repecussionibus „ mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore „ quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces „ jactat sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, „ exasperando magis ac obstrependo conturbat. „ Mais qu'on ne s'effraie pas de ces difficultés que présente le chant de St Grégoire; elles ne sont point insurmontables; elles sont même moindres que celles de nos cantiques modernes, et surtout beaucoup moindres que celles des monstruosités que certains maîtres de chapelle osent emprunter au théâtre pour les introduire dans l'Eglise. Mais si, pour être capable d'exécuter d'une manière satisfaisante les chants de la musique moderne, il faut avoir fait de longues études et des exercices multipliés; une bonne exécution du chant de l'Eglise, reproduit tel qu'il était primitivement, avec ses nuances délicates et ses ornements variés, exigera pareillement des exercices préliminaires et une étude sérieuse.

Cette étude se fera, je n'en saurais douter; et les trésors

inappréciables de mélodies qui dorment encore ignorés dans les parchemins de nos bibliothèques publiques seront mis au jour et rentreront dans nos églises pour charmer nos oreilles et pénétrer nos cœurs. Car quand on a entrevu le beau dans un art quelconque, on le poursuit jusqu'à ce qu'on l'ait atteint. On l'a entrevu dans l'architecture chrétienne, on l'a poursuivi et on l'a atteint. On commence à l'entrevoir dans la musique chrétienne; on le poursuivra, on l'atteindra. Si l'on veut se faire une idée juste du progrès que l'on a déjà fait dans cette voie, il faut lire les deux ouvrages suivants : 1° le *mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'antiphonaire romains*, publié par la Commission de Reims et Cambrai qui a préparé cette édition. 2° le dernier ouvrage de Mr l'abbé Jules Bonhomme, ayant pour titre : *Principes d'une véritable restauration du Chant grégorien*. Ce sont les meilleurs ouvrages, à mon avis, qui aient été publiés sur cette grave et importante matière; ils suffisent amplement pour faire connaître exactement l'état présent de la question. Dans le premier, on trouve l'exposition des principes admis par la commission de Reims et de la marche qu'elle a suivie dans son œuvre de restauration, et dans le second, une savante et spirituelle critique des différents projets de restauration qui ont été imaginés à diverses époques, et principalement dans ces dernières années.

Chapitre 1er.

Ce qu'il y a à faire pour la restauration du chant de l'Eglise.

Pour restaurer un chant appliqué à des paroles comme l'est celui de l'Eglise, quatre choses sont à faire :

1° Il faut retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque syllabe ;

2° Fixer l'intonation ou la valeur tonale propre de chacune d'elles, c'est-à-dire, le rang qu'elle occupe sur l'échelle diatonique, de telle sorte qu'on puisse dire si c'est un *ut*, ou un *re*, ou un *mi*, &a ;

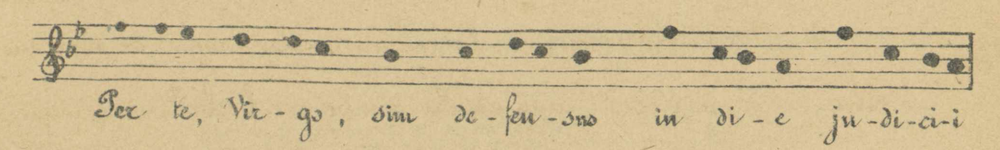
3° Déterminer la valeur temporaire relative de chaque note, ou le rapport de sa durée à celle des autres ;

4° Indiquer le mode d'exécution du chant ; ce qui comprend le mouvement, les repos et les divers genres d'ornement et d'expression qui doivent lui être appliqués.

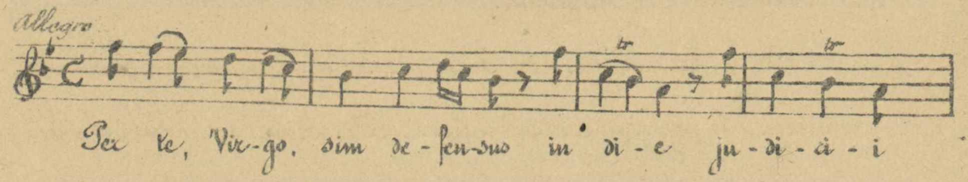
Si la restauration du chant de l'Eglise n'exigeait que les deux premières de ces quatre opérations elle serait des plus faciles ; je pourrais même dire qu'elle est déjà faite, à peu de choses près, dans l'édition exécutée par la commission de Reims et Cambrai, car cette édition contient un grand nombre de pièces auxquelles il ne manque aucune des notes qu'on leur trouve dans les manuscrits, à l'exception

des notes redoublées et d'ornement, et de plus leurs intonations ou valeurs tonales ont été généralement fixées comme elles doivent l'être. Mais si l'on s'en tenait là, le travail serait loin d'être terminé, puisqu'il resterait encore à trouver le rhythme auquel chaque partie du chant doit être assujéti, et la manière de l'exécuter.

Pour mieux faire comprendre ma pensée, supposons qu'on n'ait plus du Stabat de Pergolèse que les notes unes, avec leurs intonations seulement, et sans aucune indication sur la durée relative de chacune d'elles, ni sur le mode d'exécution. Soit donné le passage suivant qu'il s'agit de rétablir dans son état primitif.



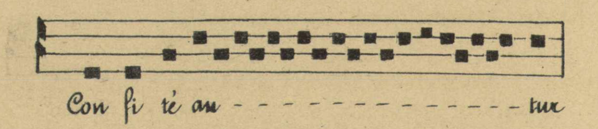
Lors même que l'on saurait que ce passage ne renferme que des notes de trois espèces différentes, quant à leur valeur relative; on pourrait combiner ces notes de bien des manières différentes avant d'arriver à la suivante qui est la véritable, et où sont indiqués le mouvement, les repos et les ornements:



Cet exemple me paraît suffire pour faire voir combien serait incomplète l'œuvre de restauration du chant, si l'on se bornait à reproduire simplement les notes dont il se compose, sans donner aucune

indication sur le rhythme et sur le mode d'exécution qui en sont une partie essentielle, et sans lesquels un chant n'a aucune signification.

Ce que je dis ici à propos du chant liturgique pourra paraître nouveau aux personnes qui ne le connaissent que par le chant parisien ou par les diverses éditions du chant romain, et qui ne s'imaginent pas que le chant de l'Eglise ait jamais eu des ornements, et un rhythme spécial différent de celui qu'on observe aujourd'hui dans la plupart des diocèses. Pour leur répondre, je me contenterai de citer le passage suivant qui se trouve dans tous les manuscrits, depuis les plus anciens jusqu'à ceux du XVe siècle inclusivement, mais en le notant d'après le système moderne :



Je puis certifier que si nos pères du IXe siècle avaient entendu exécuter ce passage comme le voilà noté, en appuyant lourdement et également sur chaque note, ils auraient été aussi désagréablement choqués que le seraient Rossini et ses admirateurs s'ils entendaient exécuter selon la notation suivante :



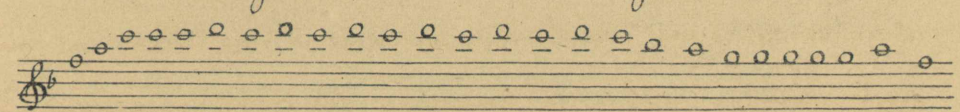
ce que le célèbre compositeur a écrit dans son Stabat comme ceci _

ceci :



C'est que le passage cité avait des notes de différentes valeurs deux petits repos, et deux genres d'ornements, le *pressus* et le *strophicus* qui seront décrits plus tard, et dont l'un s'y trouvait répété cinq fois et l'autre trois, et que tout est disposé dans ce passage d'une manière tellement symétrique qu'il est impossible d'y ajouter ou d'en retrancher une seule note sans les dénaturer. Or, la notation brute que je lui ai donnée n'indique rien de tout cela.

Pour faire comprendre la possibilité de rendre supportable et même agréable l'exécution de ce passage qui ne parait étrange que parce qu'on ne le comprend pas, je lui opposerai le trait suivant que je tire d'un quatuor de Mozart, et qui ne paraitrait pas moins étrange, si on l'exécutait comme je vais d'abord le noter.



Mais qu'on y dispose les notes comme Mozart l'a fait et l'on aura le chant gracieux que voici :



En voilà assez, sans doute, pour prouver que le chant de l'Eglise ne sera parfaitement restauré ; que lorsqu'on l'aura ramené

complètement à sa forme primitive, en lui rendant son rhythme et ses divers ornements. Le chapitre suivant indiquera les moyens d'y parvenir.

Chapitre 2.

La connaissance de la valeur des Neumes est nécessaire pour restaurer complètement le chant de l'Eglise.

Parmi les divers genres de notation qui ont été appliqués au chant de l'Eglise, la notation en neumes est sans contredit celle qu'il est plus nécessaire de connaître, d'abord parce que c'est celle des plus anciens manuscrits, ensuite parce qu'elle est la seule qui puisse nous servir pour reproduire le rhythme et les ornements du chant liturgique. Le passage suivant du prologue de Guy d'Arezzo fera comprendre l'importance et la nécessité de cette connaissance des signes neumatiques :

„ *Quomodo liquescant voces, et an adhærenter vel discretè*
„ *sonent, quæve sint morosæ et tremulæ et subitaneæ, vel*
„ *quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens*
„ *ad precedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili*
„ *colloquio in ipsā neumarum figurā monstratur, si*
„ *ut debent, ex industriā componantur.* „

„ Lorsque les neumes sont formés comme ils doivent

„ l'être, il est aisé de montrer, dans leur configuration même, com-
„ ment les notes sont *liquescentes*, et si elles sont liées ou déta-
„ chées, ou bien quelles sont celles qui sont lentes, ou *tremblées*,
„ ou rapides, ou comment le chant est divisé en parties distinctes,
„ et si une note est, relativement à celle qui la précède, ou plus
„ grave, ou plus aigue, ou à l'unisson.

On verra plus loin ce qu'il faut entendre par *notes liquescentes*; en attendant, ce passage nous apprend que c'est par la forme même des signes neumatiques que l'on peut juger si une note doit être plus ou moins longue, ce qui déterminera le rhythme du chant; où doivent se faire les repos qui divisent une phrase mélodique en divers membres, *quomodo cantilena distinctionibus dividatur*; enfin quelle espèce d'ornement doit être appliqué à certaines notes.

Si les anciens musicographes nous avaient laissé des explications complètes sur la signification de chacun des signes employés de leur temps, dans la notation du chant, il serait aisé de lui rendre sa première forme, grâce aux nombreux manuscrits qui ont été conservés. Malheureusement il n'en est pas ainsi, et il ne nous reste d'autre ressource que de comparer entre elles les manières diverses dont sont notés les mêmes chants dans les divers manuscrits, pour découvrir la valeur des divers signes de notation. Ce procédé joint aux descriptions partielles qu'on trouve dans les auteurs du moyen-âge, et à l'étymologie des mots par lesquels ils désignaient les différentes sortes de signes neumatiques, est évidemment le seul qui puisse nous conduire sûrement à la

détermination exacte de la valeur de chacun de ces signes.

Aussi ce qui du temps de Guy d'Arezzo pouvait s'apprendre aisément de la bouche d'un maître *facili colloquio*, dans les écoles où s'étaient conservées les anciennes traditions du chant, est devenu pour nous fort difficile, maintenant que ces traditions se sont perdues. Néanmoins on peut prévoir qu'en confrontant minutieusement et méthodiquement un grand nombre de pièces de chant tirées de plusieurs manuscrits, où elles sont notées avec des signes différents, on découvrira la signification de ces signes d'une manière plus certaine que celle des signes hiéroglyphiques des inscriptions égyptiennes, puisqu'on pourra contrôler les règles qu'on déduira de la confrontation d'un certain nombre de pièces en les appliquant à la traduction des autres. C'est en suivant cette méthode de confrontation des manuscrits que l'on a rétabli les textes des auteurs anciens, et le P. Lambillotte avait proposé d'en faire l'application à la restauration du chant de l'Eglise. C'est la méthode que je suivrai dans cet opuscule.

Chapitre 3.

Exposition de la méthode de confrontation.

Le tableau ci-joint fera mieux comprendre que toutes les descriptions qu'on pourrait donner, comment il faut confronter les diverses manières dont une pièce de chant a été notée dans différents manuscrits, pour qu'on puisse saisir d'un seul coup d'œil les moindres

différences qui peuvent exister entre eux. On y voit les différentes notations de l'introït Nos autem extraites des 18 manuscrits indiqués au commencement de chaque ligne. Elles y sont disposées de telle sorte que les notes qui appartiennent à la même syllabe soient dans la même colonne.

Ce tableau renferme la plupart des signes neumatiques que l'on rencontre dans les anciens manuscrits, et dont les noms se trouvent dans l'extrait suivant d'un manuscrit du monastère de Murbach rapporté par le P. Lambillotte.

Epiphonus. Strophicus. Punct. Porrectus. Oriscus.

Virgula. Cephalicus. Clinis. Quilisma. Podatus.

Scandicus. Salicus. Climacus. Torculus. Ancus.

et pressus minor et major non pluribus utor.

J'ai mis en tableaux, comme l'introït Nos autem de la messe de la Ste Croix, en transcrivant tous les manuscrits notés en neumes que j'ai pu trouver à Paris et quelques autres notés diversement, les Introïts, Graduels, Alléluia, Trait, Offertoire, et Gloria in excelsis suivants, ce qui forme une collection de quarante cinq pièces complètes plus ou moins longues. J'indique à gauche le nombre des manuscrits sur lesquels chaque morceau a été copié.

Nombre de Manuscrits.

Introït.

22 fois Ad te levavi, 1er Dimanche de l'Avent

28 Puer Natus est, 3e Messe de Noël

18 Exurge, quare abdormis, Dimanche de la Sexagesime

27 Spiritus Domini, Pentecôte

Graduels.

24 Qui sedes, 3e Dimanche de l'Avent.

22 Tecum principium, 1re Messe de Noël

25 Viderunt, 3e Messe de Noël

29 Exiit sermo, St Jean l'Evangeliste

19 Benedictus Dominus, Dimanche dans l'octave de l'Epiphanie

21 Misit Dominus, 2e Dimanche après l'Epiphanie.

16 Adjutor in opport. Dimanche de la septuagesime.

19 Sciant Gentes, Dimanche de la Sexagesime.

14 Tu es, Deus, Dimanche de la Quinquagesime.

24 Tenuisti, Dimanche des Rameaux.

29 Hæc Dies, Pâques

19 Oculi Omnium, Fête-Dieu

19 Juravit Dominus. St Grégoire le Grand

15 Audi filia, Ste Cécile

17 Gloriosus, Commun de plusieurs martyrs.

13 Adjuvabit, Commun d'une vierge martyre.

17 Diffusa est, Commun des Stes femmes.

Alleluia.

Nombre de Manuscrits		
26 fois	Dominus dixit ad me,	1re Messe de Noël.
29	Dies sanctificatus,	3e Messe de Noël.
46	Pascha nostrum,	Pâques.
8	Post dies octo,	Quasimodo.
19	Veni sancte spiritus,	Pentecôte.
17	Benedictus es,	Trinité.
22	Deus judex	3e Dimanche après la Pentecôte.
24	In te Domine,	6e Dimanche d°
12	Omnes gentes,	7e Dimanche d°
10	Eripe me,	9e Dimanche d°
17	Te decet,	10e Dimanche d°

14	Exultate Deo,	11e Dimanche	d°
17	Venite exultemus	14e Dimanche	d°
18	Paratum cor m.	20e Dimanche	d°
17	Qui timent,	22e Dimanche	d°
18	De profundis,	23e Dimanche	d°
12	Tu es Petrus,	Fête de St Pierre.	
12	Te martyrum,	Plusieurs martyrs.	
12	Beatus vir qui suffert,	Confesseur non pontife.	
16	Justus ut palma,	St Nicolas, St Jean porte latine, St Louis, &c	

Trait.

22	Commovisti,	Dimanche de la Sexagésime.

Nombre de Manuscrits

Offertoire.

22 fois Perfice gressus — Dimanche de la Sexagésime
16 Gloria in excelsis — Fêtes solennelles.

Ces tableaux contiennent une somme de plus de cent cinquante mille notes figurées diversement et de l'examen comparé de ces notes j'ai pu déduire les conséquences que je vais developper.[1]

Chapitre 4.

Concordance des manuscrits.

Il existe une concordance véritablement merveilleuse entre tous les manuscrits, et surtout entre les plus anciens, relativement au nombre des notes appliquées à chaque syllabe, ce qui donne l'espoir très-fondé qu'on peut reproduire fidèlement le chant primitif de l'Église. Cette concordance avait déjà été signalée par les membres de la Commission de Reims, et elle frappera tous ceux qui voudront étudier les manuscrits, ou qui même se contenteront d'examiner les tableaux que j'ai composés. C'est donc avec juste raison que Mgr. l'Evêque d'Arras, dans une lettre adressée récemment au Souverain Pontife a écrit les paroles suivantes : „ La confrontation

(1) Comme l'impression de tous ces tableaux aurait nécessité des frais trop considérables, on n'en a extrait que ce qui était nécessaire pour les démonstrations.
(Note de l'éditeur)

„ des manuscrits appartenant tous aux grandes et antiques époques
„ où la foi dominait dans le monde entier, mais différents par leur
„ origine et leur notation, a fait voir clairement qu'ils transmettaient
„ un seul et même système, et que ce système ne pouvait être
„ que la pensée même de Saint-Grégoire.„

Les petites variantes que l'on remarque ne portent généralement que sur des notes de passage ou d'ornement ; ce qui prouve que les manuscrits n'ont pas été copiés servilement les uns sur les autres, mais qu'ils ont été écrits de mémoire par des musiciens qui avaient appris les chants de l'Eglise dans quelqu'une des nombreuses écoles établies auprès des cathédrales ou dans les monastères. (Voir pour plus de détails l'appendice 1.)

Chapitre 5.

Comment était déterminée la valeur tonale des notes du chant.

La notation en neumes ne peut pas donner d'une manière fixe l'intonation exacte de chaque note ; elle n'indique sous ce rapport que les divers mouvements ascendants et descendants de la voix, sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude la valeur des intervalles des notes. Il ne faut donc demander

aux neumes que ce que Guy d'Arezzo en dit dans le passage cité; ils font voir seulement si une note est, relativement à celle qui la précède, ou plus grave, ou plus aigue, ou à l'unisson. A moins toutefois que les neumes ne soient placés sur des lignes, et dans ce cas, ce genre de notation ne laisse absolument rien à désirer; c'est certainement la plus parfaite de toutes, et c'est d'elle que la notation moderne tire son origine. Cependant la notation en neumes sans lignes a été pendant long-temps presqu'exclusivement employée; pour pouvoir la lire, il fallait préalablement avoir appris dans les écoles ou avoir entendu dans les églises les chants traditionnels qu'elle reproduisait; car sans cela il aurait été ordinairement impossible d'exécuter un chant avec le seul secours des neumes. C'est donc par la tradition principalement que la valeur tonale des notes s'est conservée, et l'on pourrait dire que les neumes étaient par rapport au chant de l'Eglise ce que les caractères alphabétiques de la langue des Hébreux étaient à leur langue avant l'invention des points voyelles. C'était la tradition seule qui apprenait à lire les livres hebreux, dont l'écriture ne renfermait que des consonnes; c'était aussi par le secours de la tradition qu'on pouvait exécuter les chants neumés; et c'est peut-être à cause de l'imperfection même de la notation neumatique relativement aux intonations, que les chants primitifs de l'Eglise ont pu traverser une si longue suite de siècles sans éprouver

d'altération. Ce qui porte à le croire, c'est que les chants les plus anciens présentent dans les manuscrits des variantes beaucoup moins nombreuses que les moins anciens, tels que ceux des proses, des *Kyrie*, des *Gloria in exc.*, &c quoique ceux-ci aient été composés à une époque où les notations indiquant les intervalles musicaux étaient suffisamment connues. On peut en voir un exemple dans le *Gloria in excelsis* des fêtes solennelles. On ne se serait sans doute pas attendu à un fait en apparence aussi extraordinaire, et cependant ce fait est certain. Il confirme ce que j'ai déjà dit sur l'espoir très fondé qu'on peut avoir de reproduire fidèlement le chant primitif de l'Eglise.

Pour lever tous les doutes à l'égard de la fixation des intonations qui est la deuxième des quatre opérations à faire dans la restauration du chant, je dois ajouter que si la tradition a été, comme je l'ai dit, le principal, elle n'a pas été l'unique moyen de conservation pour cette valeur tonale propre des notes; ainsi l'on trouve des manuscrits très anciens dans lesquels les neumes sont placés sur des lignes, et qui, par conséquent, déterminent d'une manière certaine les intervalles musicaux des notes. Ces manuscrits sont bien antérieurs à Guy-d'Arezzo (Voyez: Revue de musique religieuse, par Mr. Danjou, 2e année, p. 198.) ce qui prouve évidemment qu'il n'est pas l'inventeur des lignes, comme on le croit encore généralement. Mais il y avait encore un autre moyen, la notation en lettres, attribuée à Boëce qui peut-être ne l'a pas

plus inventée que Gui d'Arezzo n'a inventé les lignes ; et l'on en a un précieux spécimen dans le célèbre manuscrit de Montpellier. On sait en effet que ce manuscrit porte la double notation en lettres et en neumes, ce qui forme un système complet, les lettres fixant d'une manière précise ce qu'il y avait d'indéterminé dans les neumes.

Mais, dira-t-on, pourquoi ne s'est-on pas servi uniquement de la notation en lettres ? Pour plusieurs raisons ; d'abord parce que lorsqu'on avait appris un chant, la notation en neumes était suffisante et infiniment plus commode pour diriger le chantre qui s'en servait ; ensuite, parce que si la notation en lettres fixe parfaitement les intonations des notes, elle n'apprend absolument rien au sujet des ornements et du rhythme qui, comme on l'a vu, sont des éléments essentiels du chant, et que ces éléments sont très bien indiqués par les neumes, suivant le témoignage de Gui d'Arezzo : „ Quomodo „ liquescant, etc.... in ipsâ neumarum figurâ monstratur. „

Enfin, l'on peut demander encore pourquoi, dans le chant de l'Eglise, on n'a pas continué de se servir de la notation en neumes, puisqu'il vient d'être dit qu'elle était suffisante. C'est qu'à une certaine époque elle avait cessé de l'être, et voici la raison qu'on peut en donner. Les nombreuses églises, les cathédrales qui couvrent l'Europe, la richesse et la variété des sculptures, des peintures, des vitraux qui les décorent, sont une preuve de la fécondité du moyen-âge dans l'architecture et dans beaucoup d'autres arts. Mais l'art si beau, si délicat, si populaire de la musique, cet

art sublime qui a toujours occupé une si grande place dans les fêtes religieuses, ne pouvait demeurer stérile à une époque aussi religieuse que celle dont nous parlons.(1) Aussi les manuscrits sont-ils remplis des compositions musicales de cette époque ; une foule de tropes, de proses, de *Kyrie*, de *Gloria*, etc, furent ajoutés aux anciens recueils de chant liturgique, de sorte que la mémoire la plus heureuse eût été impuissante à les retenir tous. C'est ce qui explique les nombreux essais de notations nouvelles qui ont été faits alors pour faciliter la lecture et l'étude du chant.

Chapitre 6.

Comment les neumes sans lignes indiquent les inflexions de la voix. _ Différentes sortes de neumes.

Gui d'Arezzo dit simplement que les neumes font connaître si une note est plus grave ou plus aigue que celle qui la précède,

---

(1) C'est pour justifier cette assertion que j'ai ajouté à mon travail un recueil de chants extraits d'une seule partie d'un manuscrit du XIe siècle (le No 1139, Bibliothèque impériale, ancien fonds latin.) Ce recueil prouvera en outre que nos pères du moyen-âge étaient loin d'être dépourvus de l'inspiration poëtique, et qu'ils savaient parfaitement faire concorder le caractère du chant avec celui de la poësie. On peut s'en convaincre en examinant chacune des 32 pièces que je rapporte. Je signalerai particulièrement les suivantes: *Alto consilio*; *Virgine nato*; *Congaudeat Eclesia*; *Eva virum*; *Organa latitiæ*; *Gratuleur*; *Patris ingeniti*; *Radix jesse*.

ou si toutes deux sont à l'unisson. Il ajoute : *si, ut debent, ex industria componantur*, condition qui n'est pas toujours remplie.

Les neumes représentent les uns une seule note, les autres deux ou un plus grand nombre. Les premiers sont le point, et la *virgula* ou *virga*. Cette dernière est habituellement un trait qui est ou perpendiculaire, ou oblique, ou parallèle à la ligne du texte. On reconnaît souvent que le son représenté par l'un de ces signes est plus aigu ou plus grave que celui qui le précède, selon que le signe est plus ou moins distant de la ligne du texte.

Les neumes qui représentent une ligature de deux notes ascendantes sont le *podatus* (✓) et l'*epiphonus* (✓). Exemple du *podatus* : Le neume qui est sur la voyelle *o* de *oportet*; voyez colonne *y* du tableau *nos autem*. Exemple de l'*epiphonus* : le neume qui est sur *et*; colonne *n*, même tableau.

Les neumes qui représentent une ligature de deux notes descendantes sont le *clinis* ou *clivis* (ʌ) et le *cephalicus* (ʌ). Exemple du premier : le neume qui est sur *glo* de *gloriari*, même tableau, colonne *b*. Exemple du second : le neume qui est sur *sal* de *salvati*, même tableau, col. *l*.

Le *torculus* (ᔑ) représente trois notes; il est formé du *podatus* ou de l'*epiphonus* réunis au *clivis* ou au *cephalicus* de telle sorte que la deuxième note du premier et la première du second ne fassent qu'une seule et même note : celle-ci par conséquent est plus aiguë que chacune des deux autres.

trois notes descendantes. Il est formé aussi d'une virga et de deux points, mais disposés d'une autre manière. Son nom vient de κλιμαξ, échelle. Les huit notes qui sont sur su de sumus (col. μ, même tableau) sont représentées, les deux premières par un clivis, les six autres par deux climacus.

Il y a encore des scandicus représentant quatre, cinq, et même six notes ascendantes; ils sont formés de trois, quatre, cinq points et d'une virga. On peut en dire autant du climacus. Mes tableaux en offrent des exemples.

Ces différentes sortes de neumes peuvent se joindre entre eux pour former des groupes de notes plus nombreux;

Exemple du torculus : le neume qui est sur nos, même tableau, colonne α.

Le porrectus (V) est aussi un neume représentant trois notes ; il est l'inverse du torculus, car la note du milieu est toujours plus grave que chacune des deux autres. Exemple du porrectus : le deuxième neume placé sur nos de nostra, même tableau, colonne θ.

Le groupe formé de deux points et d'une virga placés sur une même ligne verticale ou oblique à la ligne du texte est le scandicus (. . /). Il vaut trois notes ascendantes. Son nom vient de scandere, monter. Exemple du scandicus : les trois notes de la voyelle a de gloriari : même tableau, col b.

Le climacus (/. .) est l'inverse du scandicus et marque

ainsi les cinq premières notes de autem (col. α, même Tableau) peuvent être considérées comme étant représentées par un scandicus et un climacus réunis qui auraient une note commune, la troisième.

Les autres espèces de neumes dont les noms se trouvent dans l'extrait du manuscrit de Murbach (page 15) représentent des notes ornées, et seront décrites plus tard. Ce qui précède suffit pour faire comprendre le parti qu'on peut tirer des neumes pour rétablir le nombre et la valeur tonale ou l'intonation des notes du chant. Ils indiquent le nombre des notes d'une manière certaine; et quoiqu'ils fassent connaître seulement si la voix doit monter ou descendre, sans donner exactement la valeur des intervalles ascendants ou descendants, ils contrôleront cependant encore utilement les manuscrits très nombreux et plus ou moins anciens qui donnent cette valeur.

Les quarante cinq tableaux que j'ai formés font voir d'une manière évidente combien sont peu nombreuses et peu importantes les divergences qui existent entre des manuscrits pris au hasard et d'époques très diverses. „ Or, „ a dit le R. P. dom Gueranger, „ quand les
„ manuscrits de divers pays et d'époques très différentes, anté-
„ rieurs au XV.e siècle, s'accordent tous ou presque tous, à
„ rendre de la même manière un passage musical, on peut affir-
„ mer que là est vraiment la phrase grégorienne. „ Il serait en effet absolument impossible d'admettre qu'on se soit accordé partout et toujours pour altérer un chant de la même manière. D'où il suit que le chant primitif de l'Église peut être

fidèlement restauré, d'abord quant au nombre et à la valeur tonale des notes dont il était composé.

J'ai déjà fait remarquer que ces deux premières parties de la restauration du chant grégorien étaient aisées à exécuter, et que, sous ce rapport, la commission de Reims et Cambrai n'avait pas laissé beaucoup à faire. Mais ce n'est pas là le seul mérite de son travail ; elle a de plus attaqué résolument le système moderne de l'égalité des notes dans le chant de l'Eglise, en y distinguant des notes de quatre valeurs différentes, et en lui rendant par là le rhythme qu'il doit avoir. Ensuite elle a partagé les modulations de ce chant en parties distinctes par des repos convenablement placés, suivant en cela les indications des manuscrits, et particulièrement ce que dit Gui d'Arezzo dans le passage qui nous a déjà servi : *Quomodo cantilena distinctionibus dividatur.* Si dans ces nouvelles parties de la restauration du chant la commission de Reims n'a pas toujours bien réussi, il y aurait de l'injustice à le lui reprocher ; aucune étude sérieuse n'avait été faite avant elle sur ce sujet qui présente réellement des difficultés, et c'est elle qui a ouvert la voie. Faut-il s'étonner qu'elle se soit assez souvent trompée dans sa marche, si l'on considère en outre qu'elle n'a pas été libre de consacrer à son travail le temps qui lui aurait été nécessaire ? Les imperfections de ce travail n'empêchent donc pas qu'il n'ait un mérite considérable, et qu'il ne marque un progrès immense dans la restauration du chant de

l'Eglise.

C'est dans l'intention d'aider à compléter cette restauration que je vais examiner la signification des différents neumes, en tant qu'ils indiquent le rhythme et les ornements du chant. Je suivrai la méthode de confrontation dont il a été question ci-devant, et j'appuierai les conséquences que j'en déduirai sur les témoignages des anciens musicographes, et quelquefois sur l'étymologie des noms qu'ils ont donnés aux différents neumes.

Chapitre 7.

Inégalité des notes du chant. – Du point et de la virgula ou virga.

Il est certain que jusqu'au 18e siècle on n'avait jamais suivi le système barbare de l'égalité des notes dans le chant de l'Eglise, mais qu'on y a toujours distingué des notes de différentes valeurs. Pour le prouver on pourrait réunir un grand nombre de témoignages; qu'il me suffise de rappeler ici que Jérôme de Moravie, auteur du XIIIe siècle, distingue trois sortes de longues et trois sortes de brèves dans le chant ecclésiastique. D'après Gui d'Arezzo, la forme même des signes neumatiques doit indiquer ces différences de durée dans les notes: *quave sint morosæ .... et subitanæ ...., in ipsā neumarum figurā*

monstratur. C'est donc par l'étude de la configuration des neumes qu'il est naturel de commencer la recherche des notes qui doivent être plus ou moins longues, plus ou moins brèves.

Le point et la *virga* sont toujours traduits par une seule note. Or, le point étant l'élément de la ligne, il est à présumer qu'il représente une note plus brève que la *virga*. C'est ce que confirme la confrontation des manuscrits des différentes époques; par exemple, les points du *climacus* sont toujours traduits par des losanges dans les manuscrits du XIVe et du XVe siècles, tandis que la *virga*, qui représente la première note de ce neume, y est traduite par une carrée à queue. Or, la note en losange a toujours été considérée comme plus brève que la carrée, et surtout que la carrée à queue. (voyez *nos autem* et tous les tableaux *passim*.) Donc, le point et la *virga* représentent deux notes de durées différentes, la première plus brève que la seconde.

Dans les pièces où les points et les *virga* sont souvent isolés, comme dans le *Gloria in excelsis* des fêtes solennelles, dont le chant est souvent syllabique, c'est-à-dire, n'ayant qu'une note par syllabe, cette différence entre le point et la *virga*, dans le sens que je viens d'indiquer, se manifeste d'une manière très sensible. Qu'on essaie de chanter ce *Gloria* n'importe dans laquelle des notations neumées qui se trouvent sur le tableau, d'abord en faisant le point plus bref que la

virga, puis en leur donnant une durée égale; on apercevra immédiatement une différence d'effet, toute à l'avantage de la première manière. Qu'on fasse un troisième essai, qu'on donne au point une durée plus grande qu'à la virga; le chant sera ridicule. Donc, la première manière est seule admissible. Qu'on fasse des essais semblables sur toutes les autres pièces de chant neumées, et on arrivera au même résultat. Ainsi, quand on fait le point plus bref que la virga, le chant est bon; quand on leur donne des valeurs égales, le chant perd considérablement de sa grâce et de son expression, il n'a plus de sens; quand on fait le point plus long que la virga, le chant est détestable. Donc, encore une fois, la note représentée par le point est plus brève que celle qui est figurée par la virga.

Voici encore un fait qui prouve bien que la virga n'est autre chose qu'un point allongé. Dans un grand nombre de manuscrits la virga porte un point qui lui est attaché dans sa partie supérieure. Elle est toujours écrite de cette manière dans les manuscrits suivants: Bibliothèque Impériale, N.º 483, et 182, fonds S.t Germain, latin; N.º 8, fonds de Corbie; N.º 1017, fonds de S.t Evroult; Bibliothèque de S.te Geneviève: BB. l. 20. C'est de là que notre carrée à queue et notre noire tirent leur origine.

Les manuscrits de Worms (bibl. de l'Arsenal, N.º 192), de Prum, 641, de S.t Gall, de Montpellier, de S.te

Evroult 1017, ont une espèce de *virga* qui diffère par sa position, quelquefois par sa forme, de la *virga* ordinaire. Dans le manuscrit de Montpellier, elle est oblique à la ligne du texte, tandis que la *virga* ordinaire lui est perpendiculaire. Dans les autres manuscrits, elle lui est parallèle, tandis que la *virga* ordinaire lui est plus ou moins oblique. Cette différence de position ou de forme indique aussi une différence de valeur, et le procédé de confrontation démontre que la valeur de cette *virga* est intermédiaire entre celle du point et celle de la *virga* ordinaire (Voyez le Tableau du *Nos autem*, colonne δ, ζ, θ, μ, et tous les autres tableaux *passim*). Cette variété de la *virga* se trouve en effet remplacée, dans les manuscrits qui ne l'ont pas, tantôt par un point, tantôt par la *virga* ordinaire ; aussi n'est-elle ordinairement qu'un petit trait plus court que cette dernière. On la retrouve dans les manuscrits 1240 [2], et 168 fonds St Germain latin de la Bibliothèque Impériale, et dans le manuscrit BB. l. 4 de la Bibliothèque de Ste Geneviève. On remarquera que dans celui-ci, et surtout dans celui de St Evroult N° 1017, elle ressemble parfaitement au pied du *podatus* de ces manuscrits. Cette observation est importante.

Le manuscrit de St Gall offre encore une particularité remarquable relativement à ces signes neumatiques qui ne représentent qu'une seule note ; en voici un exemple. Qu'on examine la manière dont s'y trouve noté le chant du mot *confregit* (1)

(1) Voyez planche 11

dans le tableau du graduel *Gloriosus* ; ce n'est sans doute pas sans intention qu'on y a placé cinq petits traits consécutifs, armés chacun d'un petit crochet. N'aura-t-on pas voulu exprimer le sens du mot *confregit* ? „ Car, dit St Bernard, „ le chant „ devait fixer l'attention sur les paroles, et en porter, pour ainsi „ dire, le sens dans l'âme. „ (St Bernard, Ep. 398.) C'est ce qu'on ferait très bien en coupant, en saccadant cette suite de six notes ascendantes que porte le mot en question, car en liant ces notes, on ferait un contre-sens évident. Ceci se rapporterait à ce que dit Gui d'Arezzo à propos des notes liées et détachées : *an adhærenter vel discretè sonent*.

Le même manuscrit présente encore un exemple frappant de ces notes qui me semblent devoir être vivement détachées, dans l'*Alleluia Deus judex*. Ce chant est très animé, et peint d'une manière expressive la justice, la force et la colère divines. Il porte trois fois, dans le *jubilus* qui le termine, une suite de trois notes figurées de la même manière que celles que j'ai signalées dans le chant de *confregit*, et l'on ne pourrait lier ces notes sans qu'il en résultât pareillement un contre-sens manifeste. (1)

D'après ce qui vient d'être dit au sujet du *point* et des deux espèces de *virga*, on doit conclure que les membres de la commission de Reims, et après eux, M.^r l'abbé Jules

(1) Voyez ce chant, Chapitre 16.

Bonhomme, n'ont pas suffisamment défini la différence qui existe entre ces signes. En effet, voici ce que les premiers se contentent de dire: „ La *virgula* indique toujours une note aigue rela-
„ tivement au *punctum*, c'est-à-dire, que si un *punctum* est
„ suivi d'une *virgula*, cette *virgula* marque une note plus
„ élevée que la note représentée par le *punctum*. (Memoire sur
„ la nouvelle édition du graduel. &c p. 20)„ Mr l'abbé Jules Bonhomme dit: „ La virgule, *virga* (1), est également une seule
„ note; mais quand elle précède ou suit le point, elle indique
„ un ton aigu par rapport à celui-ci. „ (Principes d'une véritable restauration du chant Gregorien, p. 32).

L'examen des manuscrits ne confirme pas cette manière de voir; ainsi dans l'*Alleluia* de la 3e Messe de Noël, on trouve:

Manuscrit de Prum, 641   descendit lux

Fac simile de St Gall.   descendit lux (Voyez le tableau)

Or les deux dernières notes de ce passage sont à l'unisson.

Dans l'*Hæc dies* du *fac simile* de St Gall, on trouve les deux premières notes du mot *Confitemini* indiquées, la première par une petite *virga*, et la seconde par un point. Or, la seconde est plus aigue que la première. Je pourrais encore citer bon nombre d'exemples qui sont pareillement en contradiction avec la théorie de ces Messieurs. Ce qui a pu les induire en erreur et leur faire croire peut-être que la *virga* n'avait pas d'autre fonction que celle qu'ils lui assignent, c'est qu'effectivement

la *virga* représente le plus souvent une note plus aigue que le point qui la précède ou qui la suit. Mais cela n'a rien d'extraordinaire, car dans une réunion de deux notes, il est ordinairement plus naturel d'appuyer davantage sur la plus élevée. C'est pour cela que des deux notes du *podatus*, la première est plus brève que la seconde, et que c'est le contraire pour les deux notes du *clivis*, comme on le verra par la suite, et comme tout le monde l'admet, sur le témoignage de Jean de Muris : *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens ; Clivis . . . componitur ex notâ et semi-notâ* (Gerbert ; *scriptores*, tome III, p. 202). D'ailleurs la différence du grave à l'aigu pouvait être indiquée d'une autre manière, et elle l'est en effet fort souvent dans beaucoup de manuscrits, par des *virga* placées à des hauteurs différentes au dessus du texte. Les conclusions que j'ai tirées au sujet des valeurs relatives du point et des différentes espèces de *virga* conservent donc toute leur force ; et ce qui vient encore les confirmer, c'est que les membres de la commission eux-mêmes, guidés en ceci par un goût très-pur, ont le plus souvent traduit les points et les *virga* en faisant celles-ci plus longues que ceux-là. Prenons pour exemple le mot *regis* du graduel *qui sedes* ; (Voyez le tableau). Dans les 45 notes du chant qu'ils ont appliqué à ce mot, d'après tous les manuscrits, je n'en trouve que deux ou trois au plus qui devraient être plus longues qu'ils ne les ont faites. Et ce qui est bien remarquable, c'est que Mr. l'abbé Jules

Bonhomme qui a rapporté ce chant (Ouvrage cité, page 151), l'a corrigé dans le sens que j'indique; ce qui prouve tout à la fois et la pureté de son goût, et la justesse de ma théorie.

Mr de Coussemaker qui fait dériver les neumes des accents, semble avoir eu, sur les valeurs du point et de la *virga*, l'opinion que je viens de combattre. Dans son *histoire de l'harmonie au moyen-âge*, voici ce qu'il dit: „ La virgule exprimait généralement l'élévation de la voix.... Le point exprimait toujours l'abaissement de la voix, lorsqu'il était en rapport avec la virgule. „ (page 171) Cependant il exprime plus loin une opinion semblable à la mienne lorsqu'il dit: „ Les signes de durée étaient au nombre de trois: la longue, la brève et la semi-brève. La longue était généralement représentée par une virgule ou par un trait horizontal légèrement incliné; la brève par un point isolé; et la semi-brève par un point accompagné d'un ou de plusieurs autres. „ (page 179). Je n'ai rien trouvé qui justifie cette dernière assertion sur le signe de la semi-brève.

Chapitre 8.

Du podatus (⌐) et du clivis (^).

La discussion précédente sur les neumes qui ne

représentent qu'une note simplifiera beaucoup l'étude des autres neumes dont les premiers sont toujours les éléments. Il suffira de voir comment les neumes représentant plusieurs notes sont formés pour en comprendre la signification, pourvu toutefois qu'ils soient bien figurés comme ils doivent l'être : *si, ut debent, ex industriâ componantur*, ajoute Gui d'Arezzo. Or cette dernière condition se trouve remplie dans un grand nombre de manuscrits. Ainsi l'on ne saurait se méprendre sur la valeur relative des notes du *podatus* qui ⌒, comme on l'a vu, représente une ligature de deux notes ascendantes; car ce neume est évidemment formé soit avec le point et la grande virga, soit avec la petite et la grande *virga* réunies, comme on peut le voir ci-dessous.

Point et *virga* séparés : (. /) réunis : (√) C'est le *podatus* des manuscrits 748 de la bibliothèque mazarine, et 8, fonds de Corbie, 1087, ancien fonds latin, et 168 fonds de St Germain de la bibliothèque Impériale.

Petite et grande virga séparées : (– /) ou (– /) ; réunies (√) ou (√). C'est le *podatus* des manuscrits de Montpellier, St Gall, 192 et 637 de l'Arsenal, 729 et 742 de la bibliothèque mazarine, BB. l. 20 de la bibliothèque de Ste Geneviève, et du plus grand nombre des manuscrits neumés.

La première note du *podatus* doit donc être plus brève que la seconde, ce qui explique la définition qu'en donne Jean de Muris : *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens*. Son nom vient de

πους, ποδος, parcequ'il a la forme d'un pied.

Un raisonnement analogue s'applique au *clivis*; car ce neume est formé d'une *virga* et d'un *point* qui lui est uni comme il suit :

Virga et *point* séparés : (⸍·), réunis : (⸍). C'est le clivis des manuscrits 1087, 483 et 1240 (2), bibliothèque Impériale, et 748 bibliothèque mazarine; Ou bien ce sont deux *virga* soudées à leur partie supérieure, et dont la seconde est plus courte et quelquefois parait coupée. (^) clivis du manuscrit de Montpellier; (^) de Worms.

La première note du *clivis* doit donc être plus longue que la seconde, ce qui s'accorde avec la définition qu'en a donnée Jean de Muris : *Clivis . . . componitur ex notâ et semi-notâ*. Son nom lui vient de κλινω, parceque la voix s'incline ou descend.

Chapitre 9.

De l'Epiphonus ( ) *et du Cephalicus* ( ) *— Notes liquescentes.*

L'*Epiphonus* ou *Hemiphonus*, appelé encore *Hemivocalis plica ascendante*, et selon quelques uns, *Franculus*, *Gnomo*, est figuré par une ligne courbe dont la convexité est tournée vers la ligne du texte. La forme du *Cephalicus* est celle de l'*epiphonus* renversé : c'est aussi une courbe, mais sa concavité regarde la ligne du texte.

Dans les manuscrits les plus anciens, comme ceux de Worms et de St Gall, la deuxième branche de l'*epiphonus* est tantôt plus longue, tantôt plus courte, ce qui semble indiquer qu'il y en a de plusieurs espèces, et ce qui expliquerait la multiplicité des noms qui ont été donnés à ce neume. La comparaison des manuscrits nous apprendra ce qu'il faut penser de ce premier aperçu.

On a déjà pu voir comment les sons divers et les différentes inflexions de la voix étaient figurés par les signes neumatiques; ainsi un son court est figuré par un *point*, un son plus ou moins soutenu par une *virga*; un groupe de deux sons ayant entre eux un intervalle musical quelconque ascendant ou descendant par un *podatus* ou un *clivis*. La configuration même de l'*epiphonus*, aussi bien que celle du *cephalicus*, peuvent donc nous donner une idée de la nature du son que ces neumes représentent; ainsi, puisqu'un trait rectiligne comme la *virga* est employé pour figurer un son continu sans mouvement ascendant ou descendant de la voix, un trait courbe devra indiquer aussi un son continu, mais ascendant ou descendant par degrés insensibles, selon le sens de la courbure, c'est-à-dire, selon que la seconde branche de la courbe s'éloigne ou se rapproche de la ligne du texte. Dans le premier cas, on a l'*epiphonus*, et dans le second, c'est le *cephalicus*. Un instrument à sons fixes, comme l'orgue, le piano, la flûte, ne pourrait évidemment pas rendre des sons de cette espèce; mais on les produit très-aisément avec le violon ou le violoncelle, en faisant glisser le doigt appuyé sur une de leurs cordes pendant que l'archet

la fait vibrer. Un instrument à sons variables, comme la Sirène de Mr Cagnard-Latour, ou les roues dentées de Savart, qui rendent des sons d'autant plus aigus que l'on imprime à l'appareil générateur du son un mouvement plus rapide, est très propre à produire un son qui passe du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave sans discontinuité. La voix humaine le produit aussi avec la plus grande facilité.

Il me paraît évident que Gui d'Arezzo a voulu parler de ces sortes de sons lorsqu'il définit les notes liquescentes de cette manière : „ *Liquescunt vero in multis voces more litterarum*
„ *ita ut inceptus modus unius ad alteram limpidè transiens,*
„ *nec finiri videatur; porro liquescenti voci punctum quasi*
„ *maculando superponimus hoc modo* :

G F Ga a G
Ad te le - va - vi . . . &c.

„ *Si autem vis plenius proferre, non liquefaciens nihil nocet,*
„ *sæpe autem magis placet.* „ Ce que le P. Lambillotti traduit ainsi : „ *Les notes se fondent en plusieurs endroits à*
„ *la manière des caractères graphiques, de sorte que le chant*
„ *commencé passe d'une note à l'autre avec limpidité sans*
„ *paraître s'arrêter; nous mettons un point maculé sur*
„ *la note qui doit fondre . . . Si vous aimez mieux*
„ *donner une note pleine sans la liquéfier ou la fondre,*
„ *rien ne vous en empêche; mais souvent il est*
plus agréable de le faire (Clef des mélodies Grégoriennes, p. 25)

L'Exemple cité par Gui d'Arezzo est le commencement de l'introït *Ad te levavi*. On reconnait qu'il veut parler du *Cephalicus* placé sur *Ad*, et ce qu'il en dit peut aussi bien s'appliquer à l'*epiphonus*, car ces deux signes sont inverses l'un de l'autre et les sons qu'ils représentent doivent se produire d'une manière analogue. Voila pourquoi ils ont reçu plus tard le nom de *plica*, parce qu'ils indiquent l'un et l'autre que la voix doit être comme pliée, avec cette différence que la voix doit monter pour l'un et descendre pour l'autre. De là ces dénominations de *plica ascendante* et *plica descendante*.

Le manuscrit de Montpellier traduit ces signes par deux notes dans sa notation en lettres, en plaçant de nouveau l'*epiphonus* au-dessous des deux lettres de la traduction, et le *cephalicus* au-dessus (Voyez les tableaux *passim* et en particulier celui du graduel *viderunt*, col π Pl. III.) Par cette répétition, il indique clairement, d'une part, l'insuffisance des lettres pour représenter l'effet de voix figuré par ces neumes (puisque les lettres ne peuvent indiquer que des sons fixes), et de l'autre, la manière dont la voix doit être portée d'une note à l'autre; *inceptus modus unius ad alteram limpidè transiens*. C'est évidemment le port de voix ou l'*appoggiature* de la musique moderne; ainsi l'*epiphonus* est une variété du podatus, et le *cephalicus* une variété du *clivis*.

Le P. Lambillotte, et après lui M.M. Cloet et Jules Bonhomme, semblent n'admettre qu'une sorte d'*epiphonus*

qu'ils traduisent par deux notes dont la première est longue et la seconde brève.

Les membres de la commission de Reims ont été beaucoup mieux inspirés, lorsqu'ils ont dit que : „ souvent les exigences „ de la mélodie ne semblaient pas permettre un tel mode d'exé„ cution „ car on peut prouver par des faits nombreux que la première note de l'*epiphonus* doit fréquemment être brève. Par exemple, il n'est pas rare de le trouver remplacé dans certains manuscrits soit par un *point* ou une *virga*, soit par un *podatus* ordinaire. Dans le premier cas, ce doit être évidemment la note brève qui a disparu ; or, c'est tantôt la première, tantôt la seconde (Voyez : *Viderunt*, col π ; *All. Dies sanctificatus*, col. α, etc ; Planche III). Mais il est beaucoup plus souvent remplacé par un *podatus* ordinaire, ce qui prouve qu'alors sa première note est brève (Voyez les tableaux passim.). Maintenant comment faut-il entendre ce passage de Jean de Muris : *Deficit illa tamen quam signat acuta liquescens*, sur lequel Mr. Cloet s'appuie pour justifier son opinion, et qui se rapporte sans aucun doute à une variété du *podatus* ? C'est ici le lieu d'examiner de plus près le sens de l'expression *vox liquescens* familière aux musicographes du moyen-âge. Elle signifie proprement un son, une note qui se fond ; or, elle est employée dans le cas du passage d'une note à une autre : *modus unius ad alteram transiens*, ou plus grave, comme dans l'exemple cité par

Gui d'Arezzo, ou plus aigue, comme dans le cas dont parle Jean de Muris, *acuta liquescens*. De plus, le son produit semble ne pas se terminer nettement : *nec finiri videatur*; ou bien il s'en va mourant, il s'éclipse *deficit*, par opposition à celui qui prend des accroissements lorsqu'il monte : *vult sursum tendere crescens*. C'est comme il arrive à certaines syllabes qui ne se prononcent pas, ou qu'on entend à peine, ou qui disparaissent par l'élision *liquescunt voces more litterarum*. Et si vous produisez un son plein, ce n'est plus une note liquescente, une note qui se fond : *si vis plenius proferre non liquefaciens*.

Ces indications données par les anciens auteurs sur les notes liquescentes étant rapprochées de celles que l'on tire de la forme même des signes qui les représentent, conduisent à une notion qui me paraît ne laisser aucune incertitude sur la nature de ces notes ; et l'on peut en déduire la définition suivante : Une note liquescente est un son qui monte ou descend par degrés insensibles et en diminuant graduellement d'intensité.

Cela posé, si l'on se reporte à ce qui a été dit précédemment sur l'*epiphonus*, on en conclura qu'il ne peut pas y en avoir moins de deux espèces ; l'un renfermera une note liquescente, c'est celui de Jean de Muris ; en le traduisant par deux notes, la seconde devra être beaucoup plus brève que la première. Dans l'autre, au contraire, la première devra être

plus brève que la seconde, et il ne devra par conséquent point avoir de note liquescente. Celui-ci est beaucoup plus commun que le premier, et dans les manuscrits les plus anciens, sa branche droite est beaucoup plus grande. Je ne saurais mieux caractériser cette espèce de *podatus* qu'en lui appliquant l'épithète *inflatilis* employée par les auteurs du moyen-âge. Dans les manuscrits à notation carrée, le premier est représenté par ce signe ( ); et dans les manuscrits notés en points superposés, il est de cette manière ( ).

De tout ce qui vient d'être dit sur l'*epiphonus*, il suit que les membres de la commission de Reims ont eu raison de faire souvent la seconde note de ce neume plus longue que la première.

Quant au *Cephalicus*, il indique toujours une note liquescente: aussi est-il beaucoup moins commun que l'*epiphonus*; car si les notes liquescentes étaient trop multipliées, elles communiqueraient au chant de l'Eglise un caractère efféminé qu'il ne doit point avoir. Ce neume tire son nom de la forme qu'on lui voit souvent, ( ) car *cephalicus* veut dire qui a une tête (de κεφαλή tête). En le traduisant par deux notes, la seconde devra être très brève. Dans les manuscrits à notation carrée, il est représenté par ce signe ( ) ou celui-ci ( )

Chapitre 10.

Du Torculus ( ) et du Porrectus ( ).

J'ai considéré (page 24) avec Mr de Coussemaker, le torculus comme étant formé par la réunion d'un podatus et d'un clivis soudés ensemble. Sous ce point de vue, il doit présenter comme ceux-ci plusieurs variétés. En effet, on n'en trouve pas moins de quatre qui résultent de la combinaison

des deux espèces de *podatus*, l'ordinaire et l'arrondi, ou l'*inflatilis*, soit avec le *clivis*, soit avec le *cephalicus*. Les deux premiers ont entre eux beaucoup d'analogie; aussi sont-ils souvent pris l'un pour l'autre. Les plus rares sont ceux qui se terminent par une note liquescente, c'est-à-dire, par le *cephalicus*. Tout ce que je pourrais dire sur la manière dont il faut le traduire ne devant être qu'une répétition de ce que j'ai dit sur les parties dont il se compose, je n'entrerai pas dans de plus longs développements à son sujet. Je ferai seulement remarquer qu'on se tromperait beaucoup si on le traduisait toujours par trois notes égales; car celle du milieu doit être *habituellement* tenue plus que les deux autres. MM.rs les membres de la commission de Reims ont souvent contrevenu à cette règle.

Si l'on voulait regarder le *torculus* ordinaire comme étant formé d'une manière plus simple que ne l'a fait Mr Coussemaker, si on le comparait avec un *podatus* suivi d'un point ou d'un petit trait inférieur qui lui serait joint, ou bien avec un *clivis* précédé d'un point inférieur, on arriverait à un résultat identique au précédent. Les manuscrits notés en points superposés paraissent indiquer cette dernière composition du *torculus*, car ce neume y est très souvent représenté par un *clivis* précédé d'un point. (1)

Le *porrectus* étant l'inverse du *torculus*, sa seconde note est toujours plus brève que la première, et le plus souvent aussi plus brève que la troisième.

Chapitre 11.

Du Scandicus (.·/) et du Climacus (/·.) — Autres neumes plus complexes que ceux qui précèdent.

Le scandicus et le climacus étant composés d'une *virga* précédée ou suivie de *points*, il ne peut rester de doute sur la manière dont on doit les traduire, d'après tout ce qui a été dit jusqu'ici. La note représentée par la *virga* de ces neumes devra

---

(1) Voyez l'Appendice 11.

donc toujours être plus longue que les autres. On remarquera que dans le manuscrit de St Gall et dans quelques autres, un ou plusieurs des points de ces neumes sont quelquefois remplacés par de petits traits, ce qui indique des notes moins brèves.

On rencontre quelquefois un trait courbe analogue par sa forme au *cephalicus*, mais beaucoup plus grand (Voyez le tableau *Puer natus est*). Il est traduit ordinairement par trois notes descendantes dans le manuscrit de Montpellier et dans les manuscrits à notation carrée. Ce serait donc une modification du *climacus* analogue à celle du *clivis*, et ce signe représenterait, comme le *cephalicus*, une note liquescente. Ce qui le prouve, c'est qu'il est quelquefois remplacé par un *cephalicus*, ou même par un simple *clivis* (Voyez *All. In te Domine*, col. 7.). Comment faudra-t-il donc l'exécuter ? Comme le *cephalicus*, mais avec plus de lenteur, puisque c'est une courbe plus étendue. Ordinairement cette courbe se replie sur elle-même. On a sans doute voulu faire comprendre par là que la voix doit s'affaiblir graduellement et comme rentrer dans la poitrine.

Il existe des signes neumatiques plus complexes que ceux que j'ai examinés jusqu'ici ; mais il est toujours aisé de les décomposer en deux ou plusieurs autres neumes plus simples dont ils ne sont que les assemblages. Le plus compliqué qui se trouve dans mes tableaux appartient à l'*Allél. Paratum* du manuscrit de Montpellier. Il est remplacé dans les

autres manuscrits par un torculus et trois clivis, et peut par conséquent être traduit avec facilité.

Chapitre 12.

Des signes d'ornements. — Du Strophicus (" ''').

Outre l'epiphonus et le cephalicus qu'on peut regarder comme représentant des notes d'ornement de la même nature que l'appoggiature de la musique moderne, on trouve dans le chant grégorien, le strophicus, l'oriscus, l'ancus, le pressus, le quilisma et le salicus.

Le strophicus est formé de plusieurs signes simples, rapprochés les uns des autres, et disposés sur une même ligne parallèle à la ligne du texte. Ces signes sont ou des points, ou des virga, ou des virgules semblables à notre apostrophe, et c'est sans doute de là que ce dernier signe tire son nom. Si le strophicus renferme deux de ces signes simples, il prend le nom de distrophus ; s'il en a trois, c'est le tristrophus. Il en contient quelquefois un plus grand nombre ; on peut alors le considérer comme une réunion de deux ou trois distrophus ou tristrophus. (Voyez les tableaux, et en particulier le graduel Juravit.)

La confrontation des manuscrits indique nettement la manière dont le *strophicus* doit être exécuté. Dans la traduction en lettres du manuscrit de Montpellier, il est remplacé par autant de fois la même lettre qu'il contient de *virga*. Dans les manuscrits notés en points superposés, aussi bien que dans ceux où les notes sont placées sur des lignes, il est pareillement traduit par une suite de notes à l'unisson répétées un nombre de fois égal à celui des signes simples dont il se compose. (Voyez Pl. III).

Il n'y a aucune raison de donner aux signes élémentaires qui forment le *strophicus* une signification différente de celle qu'ils ont dans tous les autres neumes composés ; donc le *strophicus* doit être exécuté tout simplement comme il est écrit, c'est-à-dire, en le traduisant par plusieurs notes à l'unisson plus ou moins brèves et légèrement détachées ou battues. De là l'expression de *voces repercussæ* dont se servent les anciens auteurs pour désigner ce genre d'ornement. Ainsi le *distrophus* se traduira par deux petites notes ; le *tristrophus* par trois, et ainsi des autres. On voit par là que la manière d'exécuter le *strophicus* est des plus faciles ; cependant, malgré sa simplicité, il donne au chant une grace singulière. Les compositeurs modernes ne l'emploient pas, on trouve néanmoins quelque chose qui lui est analogue dans le chant de la strophe Fac

ut ardeat du Stabat de Pergolèse, et dans le solo de Pauline Sévère existe un Dieu sauveur de l'opéra des Martyrs de Donizzetti.

Je pourrais tirer de mes tableaux une foule de preuves qui démontrent que ce neume doit être exécuté comme je viens de le dire. (Voyez, par exemple, Sciant gentes, col. y; Tenuisti col. d, b, e, t, p, etc. (1)). J'indiquerai particulièrement le passage qui se trouve dans l'Allel. Exultate, col. y. On y voit dans sept manuscrits le *distrophus* suivi du *climacus*. La notation en lettres du manuscrit de Montpellier le traduit ainsi : KKKhg, ce qui se rendrait de la manière suivante : en donnant aux signes élémentaires les valeurs relatives qu'ils doivent avoir d'après les règles précédemment établies. Au lieu de cela, le manuscrit de St Gall donne un signe composé qui est formé de deux *clivis* et d'un *climacus* : (w̄.). Les deux *clivis* tiennent évidemment la place du *distrophus* des autres manuscrits ; de plus, ils sont surmontés de la lettre c prolongée sur tous les deux, ce qui indique qu'ils doivent s'exécuter rapidement citô. On aurait donc l'effet suivant : En comparant ces deux notations, on voit qu'elles ne diffèrent l'une de l'autre que parceque les deux notes très brèves de la dernière ont disparu dans la première. Or, la dernière n'est pas douteuse ; donc la première est la

(1) Pl. III

traduction fidèle du passage cité, dans les manuscrits qui ont le *distrophus*. Pour indiquer le mode d'exécution d'une manière plus précise, je proposerai de noter ce passage comme il suit :

Jean de Muris veut assurément parler du *distrophus* et du *tristrophus* lorsqu'il dit : *minor continet duas notas, major vero tres, et semper debet æqualiter et citò proferri*, ce qui s'accorde parfaitement avec la notion qui vient d'être donnée du *strophicus*. Il est vrai qu'il lui donne le nom de *pressus*, mais cela vient sans doute de ce que de son temps le *pressus* s'écrivait comme le *strophicus* dans la notation carrée.

Lorsque le *strophicus* est composé de deux *distrophus*, il paraît que le second doit s'exécuter quelquefois plus rapidement que le premier, car dans quelques manuscrits, on les trouve écrits, le premier avec des *virga*, le second avec des points ou des virga plus petites (Voyez : *Perfice*, col. b ; *Misit*, col n, etc). On trouve même le *strophicus* sextuple remplacé par deux *distrophus* dont le premier est plus long que le second, ou encore par un seul *tristrophus* (Voyez : *Tu es Deus*, col. μ et ν). Dans ce dernier exemple, le fac simile de St Gall donne un *strophicus* sextuple qui est rendu par un *strophicus* triple dans le manuscrit 748 de la bibliothèque Mazarine, et

par un *strophicus* quadruple dans les autres. Mais celui du manuscrit 1087 de la bibliothèque impériale est divisé en deux de cette manière : .('' · ·) On devrait donc les traduire comme ceci :



On voit que si ces trois notations ne sont pas identiques, du moins elles sont équivalentes, et qu'elles pourraient être exécutées simultanément.

L'exemple que je viens de citer prouve que les notes composantes du *strophicus* ne s'exécutent pas toujours avec la même rapidité ; leur valeur, dans un cas donné, sera indiquée soit par les signes qui les représentent, soit par le caractère de la mélodie où le *strophicus* est placé.

Comme ce genre d'ornement est d'une exécution très facile, il n'est pas étonnant qu'il se soit conservé sans altération dans tous les manuscrits depuis les plus anciens jusqu'à ceux du XVIe siècle inclusivement. Cette conservation est telle qu'il est bien rare, par exemple, que le distrophus et le tristrophus aient été substitués l'un à l'autre. Les auteurs les moins anciens les désignent par les mots *geminatio vocis*, *duplicatio*, *triplicatio*. L'ancienne dénomination *voces repercussæ* me paraît bien préférable, car elle peint bien mieux la manière dont le *strophicus* doit être exécuté.

Explication des Neumes.

Chapitre 13.

Du Pressus (⁻ ⁻) de l'Ancus (7) et de l'Oricus (ƽ⁻).

Ces trois especes d'ornements ont entre eux beaucoup d'analogie. On le reconnait d'abord à l'étymologie des mots pressus et ancus qui dérivent, le premier de premere, presser, et le second de ἀγχω, serrer. On le reconnait encore bien mieux à la confrontation des manuscrits, car ils se remplacent habituellement les uns les autres. Ainsi dans l'Alleluia Pascha nostrum (col. y du tableau) on les trouve tous trois tels à peu près qu'ils sont figurés dans le manuscrit de Murbach; les manuscrits de St Gall, de la bibliothèque angélique de Rome (R. 4. 38), et 170 de la bibliothèque impériale y donnent le pressus; ceux de Prum 641, de Corbie 8, de St Germain, 168 et 818 bibliothèque impériale, ont l'oriscus, et c'est l'ancus qu'on voit dans le manuscrit de Montpellier, celui de la bibliothèque Mazarine 748 et les manuscrits 1087, 1240(2) 483 et 1017 de la bibliothèque impériale. De plus, les manuscrits notés en points superposés les traduisent constamment par le même signe (ŋ) comme on peut le voir dans tous les tableaux, et en particulier dans le cas

actuel ; preuve manifeste que les ornements qu'ils représentent sont d'une nature semblable.

Mais qu'elle est la nature de ces ornements ? Pour la découvrir, suivons la marche que nous avons suivie jusqu'ici ; commençons d'abord par étudier la configuration de ces signes. L'*oriscus* (ʃ) est une *virga* ondulée ; le *pressus* (∼) tel qu'on le trouve dans le manuscrit de St Gall et celui de la bibliothèque angélique de Rome est aussi le plus souvent un trait ondulé ; mais ce qui le distingue de l'*oriscus*, c'est que celui-ci n'a qu'une ondulation, tandis que l'autre en a deux. L'*ancus* (ɣ) dans la plupart des manuscrits ressemble à un *épiphonus* à la branche droite duquel serait accolée une virga (*epiphonus* (ᑌ) *virga* (/) *ancus* (ɣ) ; Celui de Worms le représente par un petit *cephalicus* (?) appuyé sur un petit trait horizontal (2 2) ; le tableau du manuscrit de Murbach le figure par une *virga* suivie de deux *cephalicus* soudés l'un à l'autre (13). Enfin, les manuscrits notés en points remplacent ces trois signes par un trait plissé (ʌʌ) tout semblable à celui dont on s'est servi jusqu'au siècle dernier inclusivement pour indiquer un tremblement ou un trille.

Maintenant traduisons ces signes par des sons. La *virga* représentant un son continu, l'*oriscus* qui est une *virga* ondulée devrait être rendu par un son ondulé comme celui-ci

C'est bien ce qu'indique le mot *oriscus*, évidemment d'origine grecque, car il est un diminutif de ὄρος *montagne*, de même que

$\acute{o}\beta\epsilon\lambda\acute{\iota}\sigma\kappa o\varsigma$, aiguille est un diminutif de $\acute{o}\beta\epsilon\lambda o\varsigma$, *broche*, et par conséquent le sens de ce mot est *monticule*, *tertre*, *ondulation du sol*. Donc l'Oriscus représente un son ondulé.

Par une raison semblable, le *pressus* devrait être rendu de cette manière :

L'Ancus étant traduit comme l'indiquent les signes élémentaires dont il se compose, produirait l'effet de l'Oriscus :
Celui du manuscrit de Worms donnerait
et celui de Murbach Ainsi l'Ancus, comme le *pressus*, est formé de petites notes serrées, pressées les unes contre les autres, et qu'on doit exécuter avec une certaine pression de la voix et un effet particulier du gosier. De là les expressions de *voces vinnulæ*, *tremulæ*, *garrulæ*, *collisibiles*, *secabiles*, *procellares* des auteurs du moyen-âge pour désigner ces effets de voix qui sont bien connus dans la musique moderne, et qu'on appelle *tremolo*, *vibrato*, *trille*. Dans la notation en lettres du manuscrit de Montpellier, la lettre qui les traduit est surmontée d'un signe particulier (ᔑ) qui ressemble à un *épiphonus*.

L'Oriscus est souvent lié à une *virga* dans le manuscrit de St Gall, de manière à former un *podatus* d'une espèce particulière (ϒ). On trouve aussi quelquefois cette espèce de *podatus* dans d'autres manuscrits, et il a cette forme (ᔕ) dans le manuscrit de Montpellier. Ce

podatus devra donc être traduit ainsi :

Serait-ce là le Franculus ? (*podatus* dont le pied est brisé ; de *frangere* ?) (1)

Le manuscrit de St Gall a un signe qui lui est propre (✝) et que les autres remplacent ou par un *clivis* ordinaire, ou par le *pressus* ou l'*ancus* ou l'*oriscus*. Ce signe représenterait donc une espèce d'ornement analogue à ces derniers, mais il serait moins marqué. (2)

Enfin, le même manuscrit donne quelquefois au *pressus* une forme particulière (ƒ) qui rappelle celle de la lettre f ; et comme cette lettre est employée pour indiquer un renforcement de la voix, on devra exécuter ce *pressus* avec plus de force que les autres. Ce qui le prouve, c'est que les passages où on le trouve demandent en effet ce renforcement et qu'on le voit même surmonté

---

(1) On trouve dans les statuts des Chartreux l'expression *fractio vocis* qui ne peut désigner qu'une espèce d'ornement de la nature de ceux qui sont décrits dans ce Chapitre.

(2) A l'appui de cette idée, je ferai observer que ce signe n'est autre chose qu'un *Clivis* ordinaire sur lequel s'appuie le signe (◡) employé dans le ms. 22, fonds de Compiègne de la bibliothèque Impériale pour indiquer le *pressus* (Voyez : *Alleluia Dies sanctificatus* (col.)), et que ce dernier ressemble au signe (◡) placé sur la lettre qui traduit l'*ancus* ou l'*Oricus* dans le manuscrit de Montpellier.

d'un P dans l'*Alleluia Dies sanctificatus* (col. ν) ce qui indique une pression de la voix plus grande que de coutume.

Il faut rapporter encore à cette classe d'ornements le petit signe (ᵓ) qui tient assez souvent la place d'un des points du *scandicus* (⁄ᵓ) dans les manuscrits de Worms et de S.t Gall, car il est quelquefois remplacé dans les autres manuscrits par un *ancus* ou un *oricus*, et par le signe (ᴻ) dans les manuscrits notés en points. (Voyez *Exiit sermo*, col. θ, et *All. Paratum*, col. α). Le P. Lambillotte applique le nom de *gutturalis*, par lequel les auteurs le désignent, au groupe total (⁄ᵓ) qui renferme ce signe; mais ce nom ne peut évidemment convenir qu'au signe élémentaire (ᵓ) d'après la remarque qui vient d'être faite.

Les auteurs du moyen-âge distinguent deux sortes de pressus; le *pressus minor* et le *pressus major*. Ces dénominations indiquent suffisamment que le premier doit être tenu moins long-temps que le second. Ils se reconnaissent aisément dans le manuscrit de S.t Gall où la ligne qui figure l'un est plus courte que l'autre.

On voit combien ce dernier manuscrit est riche en ornements du genre qui nous occupe maintenant, car il n'en présente pas moins de cinq espèces, savoir: le *gutturalis* (ᵓ), le plus court de tous, puisqu'il est toujours remplacé par un simple point dans les autres manuscrits quand il ne l'est

par par un *oriscus* ou un *ancus*; 2° l'*Oriscus* (S) dont l'effet est semblable, mais doit être plus marqué; 3° le signe (F) qui est le plus fréquent, et qui n'est autre que le *clivis* (?) couronné d'un trait courbe; ce ne doit être qu'un *pressus* faible indiquant quelquefois un simple renforcement de la voix sur la première note du *clivis*, et correspondant au *sforzando* ou *rinforzando* de la musique moderne; enfin 4° le *pressus minor* (r) et 5° le *pressus major* (r). On les trouve tous dans le *Jubilus* de l'*Alleluia Paritum cor meum* (Voyez le tableau, col. b, y, δ et ε). Il faudrait encore ajouter le *pressus fort* (F).

Puisque dans les manuscrits du XIe siècle notés en points, tous ces signes sont représentés par le signe unique (n) qui a servi depuis à indiquer un tremblement de la voix ou l'ornement appelé *cadence*, il s'ensuit qu'ils représentent eux-mêmes, selon leur espèce, soit un simple trémulement, plus ou moins soutenu, soit une demi-cadence, soit une cadence pleine ou un trille, comme leur configuration même nous l'a déjà indiqué. La traduction qu'on en donnera devra être accompagnée, pour être complète, de quelques unes des lettres significatives qui les accompagnent aussi quelquefois dans certains manuscrits, par exemple de la lettre *l* pour signifier *leniter*, de la lettre *f* pour *forte*, de la lettre *t* pour *tenere*, &c.; car autrefois on observait réellement toutes ces nuances, puisqu'elles sont indiquées dans les manuscrits, et puisque les auteurs les plus anciens en font mention.

Pour justifier les idées qui viennent d'être émises sur la nature des ornements qui font l'objet de ce chapitre, et en même temps pour montrer l'importance que nos pères attachaient à une bonne exécution du chant, je vais citer quelques passages des anciens auteurs qui se rapportent à ces ornements.

St. Isidore de Séville, dans son livre sur les Origines, dit: *Vinnola est vox lenis, vox mollis ac flexibilis, et vinnola dicta à vinno, id est; cicinno molliter flexo.* (Gerbert scriptores, T. 1 p. 22.).

Aurélien de Réomé: *Vox flexibilis, inflexio vocis, vox vinnula et flexibilis.*

Engelbert (Statuts des Chartreux): *Voces secabiles, fractio vocis, voces collisibiles.*

Jérôme de Moravie: *Est autem flos harmonicus decora vocis sive toni et celerrima procellarisque vibratio. Nota procellaris nihil aliud est quam vocis sive toni sub specie semitonii vibratio.*

Le moine d'Angoulême: *Omnes franciæ cantores didicerunt notam romanam quam nunc vocant notam franciscam, excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius quam exprimentes.*

Ce dernier texte nous explique pourquoi il est arrivé

que les ornements dont il est question ici soient peu-à-peu tombés dans l'oubli, et qu'ils aient même cessé d'être indiqués dans les livres de chant, car on ne les retrouve plus dans les manuscrits à notation carrée des XIVe et XVe siècle où le pressus est représenté tout au plus par une note double ; de là l'erreur de Jean de Muris qui a confondu le pressus avec le strophicus comme on l'a déjà vu (p. 48). Cela vient de ce que ces ornements demandent une certaine souplesse dans la voix, et que le trille surtout, lorsqu'il est prolongé, ne peut être bien exécuté que par des voix très exercées.

Chapitre 14.

Du Quilisma (w) et du Salicus (w)

Les ornements du chant grégorien qui ont été étudiés jusqu'ici ont leurs correspondants dans la musique moderne ; le Quilisma n'en a pas, et il a cessé de figurer dans le chant de l'Église beaucoup plus tôt que les ornements décrits dans le Chapitre précédent. Il faut donc que cet ornement présente beaucoup de difficulté dans l'exécution, et ce qui le prouve, c'est qu'on ne le retrouve déjà plus que rarement même dans certains manuscrits neumés qui remontent jusqu'au Xe. siècle.

tels que ceux de Corbie, 8, et de la bibliothèque Mazarine, 748. Cependant, il est très commun dans les manuscrits de St Gall, de Worms, de Montpellier, et même de Prum, 641, bien que ce dernier date de la fin du Xe siècle.

De tous les signes neumatiques, le *quilisma* est celui sur la signification duquel on a aujourd'hui les idées les plus confuses; à vrai dire, on ne sait pas ce que c'est. Je vais néanmoins essayer de l'expliquer en suivant le procédé que j'ai suivi pour les autres neumes, c'est-à-dire, en déduisant de la configuration même du *quilisma* la nature de l'ornement dont il est le signe.

On a vu que tous les neumes qui ont été examinés dans les chapitres précédents sont une image fidèle des effets de voix qu'ils représentent; il doit en être de même du *quilisma*. Or ce neume peut être considéré comme étant composé de plusieurs petits *epiphonus* soudés entre eux. Qu'on examine bien sa forme, et l'on se convaincra qu'on ne peut pas en donner une description plus exacte. Donc il doit représenter un *son unique* composé de plusieurs petits sons élémentaires liés entre eux et ascendants. En effet, la première branche de chacun des *epiphonus* dont il est formé tient la place de la seconde branche de celui qui le précède; or chaque *epiphonus* représente un son qui s'élève d'une manière continue (Voyez Chap. 9.) Donc l'ensemble de tous ces *epiphonus* forme une suite

de sons ascendants. Ces sons élémentaires doivent être très courts, et le dernier seulement doit être plus soutenu que les autres, par la nature même de l'epiphonus ; car il s'agit ici de celui qui n'est pas à note liquescente, puisque le son terminal du quilisma est toujours traduit par une note soutenue et que sa dernière branche est toujours allongée.. Enfin tous ces sons élémentaires doivent être liés entre eux, de manière à ne former qu'un son unique mais tremblé, ce qui est indiqué par la chaine continue que les epiphonus forment entre eux.

J'ai dit (Chap. 9, p.) qu'on pouvait produire le son représenté par l'epiphonus avec un violon ou un violoncelle en faisant glisser le doigt sur une de leurs cordes pendant que l'archet la faisait vibrer. Supposons que pendant qu'on pousse ou qu'on tire l'archet pour produire ce son, le poignet lui imprime de légères secousses à de courts intervalles, ce ne serait plus l'epiphonus simple qu'on entendrait, ce serait une série d'epiphonus liés entre eux, ce serait le quilisma. On obtiendrait le même effet si, pendant qu'on fait monter le son produit par une sirène renfermée dans une boîte, on venait à ouvrir et à fermer plusieurs fois cette boîte à des intervalles très rapprochés. Enfin, la voix exécutera le quilisma, si pendant qu'elle est portée d'une note inférieure à une note supérieure comme pour l'epiphonus, on lui fait produire des battements rapides par des coups légers et délicats du gosier. On aura ainsi un roulement

de la voix, comme l'indique le mot lui même quilisma qui vient de κυλισμα, ce qu'on fait rouler (de κυλιω, rouler.)

La notion que je viens de donner du quilisma s'accorde avec ce qu'en ont écrit les auteurs du moyen-âge : „Vox tremula„ dit Aribon, „ est neuma quam gradatam vel quilisma dicimus„ (Gerbert, script. T. II p. 215.).

Quilismata quæ nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicujus instrumenti officio modulantur (Bernon, dans Gerbert, script. T. II p. 80).

Unisonus vero non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet thesim et arsim, necper consequens intervallum vel distantiam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubæ vel cornu, et designatur in libris per neumam quæ vocatur quilisma. (Engelbert, dans Gerbert, T. II p. 312.).

Le premier de ces textes nous apprend que le quilisma est un son tremblé, vox tremula ; c'est ce que j'ai déjà dit. Le mot gradatam fait voir que ce son monte par degrés, ce qui s'accorde avec la description que j'en ai faite ; car les petits sons élémentaires dont je le compose montent aussi par degrés.

Le second texte répète le même mot gradatas, et il dit de plus que le quilisma ne peut pas être bien rendu par un instrument. Il est bien certain qu'un instrument

à sons fixes, comme l'orgue ou la harpe, ne saurait l'exécuter en aucune manière.

Le troisième texte est beaucoup plus explicite ; d'abord le quilisma y est appelé *unisonus*, mot qui ne peut signifier que son unique comme *unigenitus* signifie fils unique, et qu'on ne saurait évidemment pas traduire par unisson en donnant à ce dernier mot le sens qu'on a l'habitude d'y attacher.

J'ai dit aussi que le quilisma devait être un son unique. Ce n'est pas un groupe de notes, *non est aliqua conjunctio vocum*, comme, par exemple, le podatus ou le scandicus ; ceux-ci sont des sons multiples, des composés de plusieurs sons entre lesquels il y a intervalle, distance ; on n'en distingue pas dans le quilisma ; *non habet thesim et arsim, nec per consequens intervallum vel distantiam*. C'est un son tremblé comme est le son produit par le souffle dans la trompette ou le cor : *sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubæ vel cornu*. Les mots *non habet thesim et arsim* „ il n'a pas de descente et d'élévation „ distinguent très nettement le quilisma des ornements du genre pressus dans lesquels nous avons trouvé au contraire des alternatives d'élévation et de descente qui se succèdent rapidement.

On voit par tous ces détails que Mr de Coussemaker,

le P. Lambillotte et Mr Cloet ont donné une notion fausse du *quilisma*. Mr de Coussemaker dit qu'il représentait un trille : le P. Lambille le compare à l'effet suivant :

Mr Cloet dit qu'il se compose d'un son inférieur bref et d'un supérieur long à la tierce du premier, et que celui-ci doit être tremblé *vibrato* et uni au second par une note de passage. Mr Jules Bonhomme s'est moins écarté de la vérité en faisant porter le tremblement sur la seconde des trois notes dont ils composent le *quilisma* comme le font Mr Cloet et le P. Lambillotte. Mais aucune de ces définitions ne s'accorde avec celle qu'en donne Engelbert ; d'abord le *quilisma* n'est pas un trille *quia non habet thesim et arsim*, et il ne se compose pas de trois notes comme le disent ces auteurs, puisque c'est un son unique *unisonus*, et non pas un groupe de notes *non est aliqua conjunctio vocum*. Ensuite, s'il se termine, comme je l'ai dit par un son soutenu, on ne peut pas dire qu'il commence de même par un son soutenu.

En effet, dans le manuscrit de St Gall, le son terminal du *quilisma* est toujours à une tierce mineure au-dessus d'un autre son qui le précède immédiatement, mais qui n'en fait pas partie, et qui est représenté soit par un *point*, soit par une virga, soit par la fin d'un neume quelconque. Cette règle n'a pas d'exception dans les 126 exemples de *quilisma* de ce manuscrit

que renferment mes tableaux.

Or ce son antérieur qui sert de préparation au quilisma et celui par lequel il se termine, sont représentés par un simple podatus dans le manuscrit de Corbie, et par une ligature de deux notes formant une tierce mineure dans les manuscrits à notation carrée. Le quilisma y est donc supprimé, il n'y figure plus que par une seule note, puisque la première des deux notes dont je viens de parler ne lui appartient pas. Donc le son unique représenté par ce neume ne doit jamais commencer qu'à la suite d'une note qui lui est étrangère, pour finir à une tierce mineure au-dessus de cette note. (1) Celle-ci néanmoins est toujours nécessaire; elle sert comme de point d'appui, de piédestal à l'ornement qui la surmonte, et qui est ensuite couronné par un son plus ou moins soutenu: la voix doit rouler en s'élevant du piédestal au couronnement, de la manière que je l'ai expliqué. L'effet produit ressemble à un roulement du tambour ou du tonnerre, ou mieux encore peut-être, au roucoulement de la colombe.

Il faut convenir que pour être bien exécuté, un ornement de cette nature demande une voix souple et bien exercée. C'est

(1) Cet intervalle d'une tierce mineure entre la note qui sert d'entrée au quilisma et le son qui le termine se présente d'une manière si constante dans le fac-simile du manuscrit de St. Gall, qu'on pourrait être autorisé à attribuer à des incorrections de copiste les exceptions très-rares que l'on rencontre.

ce qui explique pourquoi il a été négligé et oublié de si bonne heure. Pour se préparer à l'exécuter, il faudra commencer par s'habituer à battre légèrement un son soutenu à l'unisson, de manière à produire l'effet suivant :

puis après on élèvera graduellement la voix de telle sorte qu'elle parcoure l'intervalle d'une tierce mineure en reproduisant les mêmes battements. Si, pour passer du la à l'ut, on n'avait que deux battements à faire, on pourrait traduire l'effet produit de cette manière : — et l'intervalle musical entre chaque battement serait d'un demi-ton. Si l'on faisait un plus grand nombre de battements, cet intervalle serait nécessairement moindre qu'un demi-ton ; il serait une fraction de ton d'autant plus petite que le nombre des battements serait plus grand, et c'est pourquoi l'effet de voix produit alors ne pourrait pas être traduit au moyen de la notation moderne de la musique ; mais il est aisé de comprendre quel serait cet effet de voix.

Ces dernières explications serviront, je l'espère, à éclaircir ce qu'il pouvait y avoir d'obscur dans la notion du quilisma telle que je l'ai d'abord présentée et telle que je la conçois. J'ai déduit cette notion de la forme même de ce neume, puis de l'étymologie du mot par lequel il a été désigné, ensuite des définitions qu'en ont données les auteurs du moyen âge qui en ont parlé. Il me reste à la justifier encore par la confrontation des manuscrits.

Mais auparavant je dois parler du *Salicus*.

Ce neume ( ) ressemble par sa forme au quilisma ( ) avec lequel on pourrait le confondre. Il est composé comme celui-ci d'epiphonus soudés entre eux, mais en moins grand nombre. Comme celui-ci encore il est toujours précédé d'un signe représentant une note inférieure qui lui sert de préparation et d'appui, mais qui n'en fait pas partie. Mais ce qui établit entre ces deux neumes une différence essentielle et caractéristique, c'est que dans le manuscrit de St Gall, entre le son terminal du *Salicus* et celui qui lui sert d'appui, l'intervalle est toujours ou presque toujours une tierce majeure ; je ne l'ai trouvé d'une tierce mineure que dans la phrase du graduel *Viderunt*, col. v, où il est suivi d'un quilisma. Cette même phrase se trouve dans l'*Exiit sermo* et le *Christus factus est*, où elle est écrite de la même manière. La tierce mineure est donc habituellement réservée pour le quilisma. Le même fait se remarque dans le manuscrit de Worms. Il suit de là que si les sons représentés par ces neumes ont entre eux de l'analogie, ils ne sont cependant pas identiques ; le mot *Salicus* (dérivé de *Salire*, sauter) indique assez par lui-même que la voix doit comme bondir en passant d'un son inférieur à un son supérieur ; mais dans l'intervalle entre ces deux sons, elle doit faire entendre de petits battements. Si elle n'en fait que deux, et que l'intervalle à franchir soit d'une tierce, on aura l'effet suivant :

L'analogie qui existe entre le salicus et le quilisma consiste en ce qu'ils doivent être exécutés d'une manière semblable. Ce qui le prouve, c'est d'abord la ressemblance de leurs formes; ensuite c'est que le salicus est toujours remplacé par un quilisma dans le manuscrit de Prum (641, suppl. lat. bibliothèque impériale) de Montpellier et de la plupart des autres. Mais le nombre des epiphonus dont ils le composent étant moindre dans le salicus que dans le quilisma, le nombre des battements à faire avant d'atteindre le son terminal sera aussi moindre.

Mais quel doit être le nombre de ces battements ? Je pense qu'on doit suivre en ceci ce qui est indiqué par les signes eux-mêmes, c'est-à-dire, qu'il faut faire autant de battements qu'ils renferment d'epiphonus. Or, le plus grand nombre des manuscrits n'en donnent que trois au quilisma et deux au salicus. On devra donc se contenter de faire trois battements pour le premier et deux pour le second, ce qui atténuera beaucoup la difficulté de l'execution

Le salicus est beaucoup moins fréquent que le quilisma dans les manuscrits de Worms et de St Gall; aussi tandis que l'on compte 126 quilisma dans les extraits que j'ai faits de ce dernier, on n'y trouve que 21 salicus; c'est six fois moins. Je ne l'ai pas trouvé dans le manuscrit de Prum, et celui de Montpellier ne le donne presque jamais. Mais je dois faire remarquer que ces deux derniers (et presque tous les autres) ne font pas

de distinction entre le *salicus* et le *quilisma*, et qu'ils les figurent par le même signe (Voyez: *Alleluia Justus ut palma*, col. u et z; *sciant gentes*, col. ç et ∂', etc.).

J'ai dit que le *quilisma* ne figurait plus dans le manuscrit de Corbie que par une seule note; cette note est la seconde d'un *podatus*; quelquefois c'est la dernière d'un autre neume, et quelquefois encore ce n'est qu'un point. On l'y trouve cependant remplacé dans certains endroits par deux notes dont la première est brève (Voyez: *viderunt*, col. v, etc.).

Les mêmes observations s'appliquent aux manuscrits 1087 de la bibliothèque impériale, et 748 de la bibliothèque mazarine. Pour ces deux derniers, les *salicus* et les *quilisma* ont ordinairement une forme qui pourrait quelquefois les faire confondre avec des *podatus* ordinaires; mais en les examinant à la loupe (instrument indispensable pour l'étude des manuscrits neumés) on reconnait qu'ils sont figurés par deux points accolés entre eux et soudés au pied de la ligne qui les termine (˩ ˩ ˩ ˩) le premier point étant un peu plus bas que le second. Cette remarque justifie la notion que j'ai donnée du *quilisma* et du *salicus*; ces deux points représentent bien les petits battements ascendants que la voix doit faire entendre en les exécutant.

Le manuscrit de St Évroult (1017 de la bibliothèque

impériale) dont les neumes sont placés sur des lignes représente par les mêmes signes le *distrophus*, le *quilisma* et le *salicus* (voyez les tableaux *tecum principium*, &c.) Quelquefois seulement les deux derniers y sont remplacés par deux notes ascendantes dont la première est brève, comme dans le manuscrit de Corbie (Voyez: *All. Dominus dixit*, col. α; *All. Dies sanctificatus*, col. α, à la fin, &c.) On remarquera que le manuscrit de Corbie traduit aussi le *quilisma* par un *distrophus* dans le *Tecum principium*, col. ε, et dans le *Diffusa est*, col. ν. Ce dernier exemple de *quilisma* est remplacé pareillement par un *distrophus* dans les manuscrits 748 de la bibliothèque Mazarine, et 168 de la bibliothèque impériale, fonds St Germain.

Ces faits prouvent que l'on a simplifié le *quilisma* au point de le réduire à un seul des battements qui précèdent le son terminal de cet ornement. C'est aussi une justification de la traduction qu'en ont faite les membres de la Commission de Reims. Sans doute cette traduction est incomplète; mais il faut convenir que c'est la seule qu'ils pouvaient faire adopter dans les circonstances où ils se trouvaient. Ce sera aussi probablement la seule qui puisse être exécutée par bon nombre de chantres.

Les manuscrits notés en points superposés (du XIe siècle) ont un signe particulier et unique (ϒ) pour représenter

à la fois le *quilisma* et le *salicus*. Ce signe a une ressemblance qui n'échappera à personne avec le signe (V) par lequel ils représentent souvent le *porrectus* (N). En quoi ces deux signes diffèrent-ils ? En ce que les éléments qui les composent sont beaucoup plus serrés les uns contre les autres dans le premier que dans le second. Or celui-ci représente trois notes, cela est certain ; donc l'autre, celui du *salicus* et du *quilisma*, représenterait aussi trois notes, mais très serrées, très rapprochées, très rapides. Ce serait une légère modification du *salicus* tel qu'il a été décrit.

La notation en lettres du manuscrit de Montpellier traduit toujours le *quilisma* par deux lettres au-dessus desquelles est tracé un trait légèrement ondulé. Les deux points du *Climacus* sont souvent remplacés dans le même manuscrit par une ligne sinueuse (⁊) qu'on a appelée *quilisma descendant*. Ce signe ne peut évidemment indiquer autre chose qu'un *climacus* dont la deuxième et la troisième notes sont coulées rapidement. Or, les deux lettres qui traduisent ces notes sont toujours surmontées d'un trait tout semblable à celui qui est au-dessus des lettres du *quilisma*. Donc il y a ici deux effets de voix analogues entre eux, l'un ascendant pour le *quilisma*, l'autre descendant pour le *climacus*. Or l'effet de voix pour ce dernier n'est pas douteux ; c'est une série continue de battements descendants

Donc l'effet de voix représenté par le *quilisma* est une série de battements ascendants. La ligne sinueuse du climacus a deux replis qui sont toujours traduits par deux notes ou deux battements ; donc le *quilisma* ayant trois replis, doit commencer par trois battements. Voila encore un nouvel argument pour confirmer l'explication que j'ai donnée de ce neume.

Le manuscrit de Prum (641 bibliothèque impériale) présente aussi, mais beaucoup plus rarement, le climacus à ligne sinueuse. On le trouve deux fois dans le *Gloria in excelsis* de ce manuscrit (Voyez le tableau). Les replis de la ligne y sont bien plus nombreux que dans celui de Montpellier, parce qu'elle y représente plus de deux notes ; de plus elle est surmontée d'un oriscus

Les détails dans lesquels je suis entré au sujet du quilisma peuvent paraître minutieux ; mais il m'a semblé qu'ils étaient nécessaires pour jeter quelque lumière sur une question aussi obscure, et sur laquelle on a émis les opinions les plus contradictoires. Pour terminer, je dois ajouter que les membres de la Commission de Reims sont ceux qui paraissent s'être le plus approchés de la vraie notion du *quilisma*. Voici ce qu'ils disent à l'occasion de ce neume : „ Pour retrouver la „ vraie manière d'exécuter les divers signes neumatiques, peut „ être serait-il bon de s'en rapporter aux Grecs, qui, dans

„ leurs monastères, ont beaucoup mieux que nous conservé
„ les anciennes traditions. Ils exécutent la serie de quatre
„ notes : comme un seul son, passant d'un intervalle
„ à l'autre par une transition insensible, et de plus en plus
„ rapide, à mesure qu'elle approche du terme. „ (*Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel.* etc. page 21 Note 1re.)

Chapitre 15.

Formes particulières de certains signes dans quelques manuscrits.

Une confrontation méthodique, minutieuse, attentive d'un grand nombre de manuscrits, ne peut pas manquer de nous révéler la signification de certaines formes particulières données aux neumes dans quelques uns de ces manuscrits.

C'est ainsi que nous avons déjà trouvé un signe simple représentant une note d'une valeur intermédiaire entre celles du point et de la *virga*. Ce signe est un petit trait oblique dans le manuscrit de Montpellier, horizontal dans les autres manuscrits où on le trouve, car tous ne l'ont pas.

On remarque encore fréquemment, dans le manuscrit de St Gall, une *virga* coupée à son extrêmité supérieure (1). La

première idée qui se présente à l'esprit, c'est que la note de cette *virga* doit être moins longue que celle de la *virga* ordinaire ou de la grande *virga*, puisqu'il semble qu'on en ait retranché quelque chose. C'est comme notre noire qui devient une croche quand on lui coupe la queue ( ). Cette idée se trouve confirmée par la confrontation de plusieurs passages où on la rencontre avec les passages correspondants des autres manuscrits. Ainsi elle est souvent employée dans la composition du *distrophus* (Voyez: *Allel. qui timent*, col. α, etc) et même quelquefois dans celle du *tristrophus* (Voyez: *Commovisti*, col. θ). Mais examinons en particulier le passage de l'*Allel. Deus judex* (col. α) où elle précède le *climacus*. Elle est remplacée dans le manuscrit de Corbie par un *point* et dans presque tous les autres par une *virga* plus courte que celle qui la suit. Enfin si on la traduit toujours de manière qu'elle ait une valeur relativement moindre que la grande *virga*, l'effet produit sera généralement meilleur que si on leur donnait une valeur égale, et il ne sera jamais plus mauvais. Cette épreuve me paraît décisive.

Il n'y a rien à négliger dans les particularités en apparence les plus insignifiantes que nous offrent les manuscrits neumés; voici encore des faits qui le prouvent. Le même manuscrit de St Gall tronque assez souvent la dernière branche du *clivis* ou du *torculus* de cette manière ( ) C'est certainement encore pour rendre plus brève la note

que cette branche représente, car elle tient souvent la place du premier des points du *climacus* dans les autres manuscrits. (Voyez : *sciant*, col X ; *Allel.* (*Dominus dixit*, col π et ν, etc) Ainsi il y a des *clivis* et des *torculus* coupés, comme il y a des *virga* coupées.

Le *clivis* suivant (⌐) du même manuscrit semble offrir la contre partie du *clivis* écourté. Ce nouveau *clivis* ne peut être qu'un *clivis* allongé puisque la seconde branche est ordinairement surmontée de la lettre t qui signifie *tenere* (Voyez : *Allel. Justus ut palma*, col. ν et ζ) Mais cette sorte de *clivis* est rare. Le *torculus* qui en est formé l'est moins (Voyez le même *Allel.* col ε ; *Allel. Dominus dixit*, col. ς ; *Tenuisti*, col. λ et α ; *Gloriosus*, col. λ et ς, etc.). Le manuscrit de Prum a aussi le *torculus* allongé (Voyez l'Introït *spiritus*, col. ι et ζ, etc.). Il a pareillement la *virga* tronquée (Voyez même introït, col. δ.). Le manuscrit de Worms présente assez souvent le *torculus* anguleux (⊥) analogue au précédent. On le trouve trois fois dans le *Christus factus est* qui a le même chant que l'*Exiit sermo* (Voyez ce Graduel). On pourrait donc considérer ce *torculus* comme étant composé de trois *virga* ordinaires et on devrait le traduire par trois notes longues.

Mais si la dernière note du *clivis*, qui est habituellement brève, se trouve quelquefois allongée, comme on vient de le voir, peut-on en dire autant de la première du *podatus* ? Cela

ne paraît pas douteux, si l'on s'en rapporte à la forme qu'on lui voit dans certains cas. Ainsi on lui trouve quelquefois le pied allongé dans le manuscrit de St Gall qui est si riche de détails dans les formes de ses neumes (Voyez : *Exiit sermo*, col. γ et θ, etc.). Le *torculus*, qui est un composé du *podatus* et du *clivis*, peut donc avoir quelquefois ses trois notes égales, comme je viens de le dire. On trouve même cette forme au *podatus*, mais assez rarement, dans le manuscrit 1087 de la bibliothèque impériale (Voyez : *Gloriosus*, col σ ; *Oculi omnium*, col. ς, etc.). Elle correspond à celle-ci (⊣) du manuscrit de Montpellier, et à cet autre (V) du manuscrit 748 de la bibliothèque mazarine. Ne serait-ce pas là le *gnomo* ? Car on y reconnaît la forme d'une équerre (de *γνωμω*, *gnomon*, équerre). Dans tous les cas la première note de ce neume est plus longue que la seconde à en juger par sa forme, car le pied est plus long que la jambe, et de plus, il est muni d'un appendice inférieur ou talon qui ne peut que l'allonger. Ce signe sert habituellement de piédestal au *quilisma* dans le manuscrit 1087.

Le groupe de trois points (∴) (·.·) (·,·) que l'on rencontre dans presque tous les manuscrits correspond assez souvent à un *ancus* ou un *oriscus*, et dans les manuscrits notés en points, au signe (M) qui leur est équivalent. Quelquefois aussi, il est remplacé par un *distrophus*. Ce groupe représente donc une espèce d'ornement du genre *pressus*, mais

il ne paraît pas que ce soit un trille ; ce doit être plutôt un simple trémulement, ou même quelques fois, seulement une tenue. Le manuscrit de Montpellier et les manuscrits à notation carrée le traduisent par deux notes à l'unisson suivies d'une note inférieure.

Les autres variétés de formes données à certains neumes ne présentent aucune difficulté. Ainsi cette forme de *climacus* (ſ͡) (ſ͡) du manuscrit 1087 correspond assez souvent à celle-ci (/ʒ) du manuscrit de Montpellier. Le *cephalicus* se reconnaît bien à la suite d'un *quilisma* (ω) ou de tout autre signe (ſ ſ. ſ), de même que l'*epiphonus* non liquescent se voit dans ce signe (ß) du manuscrit de Corbie, correspondant à celui-ci (ſ.) des manuscrits de St Gall et de Worms.

J'ai donné le nom de *porrectus* à ce signe (N) que j'ai considéré comme l'inverse du *torculus*. Les auteurs modernes qui l'ont décrit lui donnent, à la vérité une autre signification ; le P. Lambillotte, en particulier, le compare au *gutturalis*. (1) C'est évidemment une erreur, car ce neume est tellement commun, (Voyez les tableaux *passim*) il est si constamment traduit comme je l'ai indiqué, qu'il est impossible de se méprendre sur sa véritable signification.

(1) Voyez : Clef des mélodies Grégoriennes, p. 35.

Le signe (⸢) qu'on trouve dans plusieurs endroits du manuscrit de St Gall, est un *podatus* dont la première note est plus longue que la seconde.

Le signe (⸢) qui se voit fréquemment dans le manuscrit 1087 est un *clivis* indiquant un intervalle d'un quart de ton (Voyez : *revue archéologique*, Novembre 1858.).

Chapitre 16.

Du mode d'exécution du chant grégorien.

Le mode d'exécution de la musique moderne est indiqué par sa notation, et les différents signes qui l'accompagnent. Il en était de même pour le chant grégorien, puisque toutes les inflexions de la voix, toutes les notes avec leurs durées relatives, tous les ornements étaient figurés par les neumes. Il n'y a donc qu'à traduire ces neumes suivant les principes que j'ai développés, c'est-à-dire, en donnant à chacun d'eux la signification que je leur ai assignée. Voici d'abord ce qu'on trouvera, et ce qui avait été pressenti par le savant abbé Baïni, suivi en ceci par Mr de Coussemaker :

„ Le rhythme du plainchant, „ dit ce dernier, „ n'avait „ aucun rapport avec le rhythme musical (moderne) ; il

„ n'était fondé ni sur la mesure, ni sur le retour d'un même mètre.
„ Semblable au rhythme oratoire, ainsi que le dit fort bien l'abbé
„ Baini, (*Memorie historico-critiche*, T. II, p. 37,) il était plus
„ libre, plus varié, plus compliqué, plus multiplié que le rhythme
„ musical ; il était en même temps très déterminé, très reconnais-
„ sable, très nécessaire. C'était, suivant l'heureuse expression
„ du même auteur, l'âme du chant grégorien. „ (*histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 122).

Les personnes qui ne connaissent que la musique mesurée demanderont sans doute comment il est possible d'exécuter un chant de cette nature. Lorsqu'elles l'auront entendu, elles seront convaincues que rien n'est plus facile ; car elles reconnaîtront que les caractères attribués au chant grégorien par Mr de Coussemaker, d'après l'abbé Baïni, sont précisément ceux des récitatifs des opéras.

Mais peut-il être exécuté avec ensemble par des voix nombreuses ? Oui encore, car il procède d'une manière si naturelle, ses mouvements sont si caractéristiques, ses phrases mélodiques sont si pures et s'enchainent avec tant de symétrie, qu'il se grave dans la mémoire avec la plus grande facilité, et que lorsqu'on l'a une fois entendu et compris, il semble qu'on ne pourra jamais l'oublier. Il n'y a jamais rien de forcé, rien d'outré dans sa marche ; et cependant malgré la simplicité de ses allures, il n'en est pas

moins prodigieusement varié. Pour lui trouver ces qualités, il suffit, je le répète, de faire l'application des règles que j'ai établies pour la traduction des neumes, et cette application sera l'épreuve décisive de la justesse de ces règles. Je ne crains pas d'affirmer qu'après qu'on l'aura faite, on ne trouvera rien d'exagéré dans l'appréciation suivante que l'abbé Baïni a faite du chant grégorien, mais sans en donner la preuve: „ Les
„ anciennes mélodies du chant grégorien sont absolument
„ inimitables. On peut les copier .... mais en composer
„ de nouvelles comparables aux anciennes, on ne saurait
„ le faire, et personne ne l'a fait. Je ne dirai pas que
„ la plus grande partie de ces chants fut l'ouvrage des
„ premiers chrétiens, que quelques uns appartiennent à
„ l'ancienne synagogue, et qu'ils sont nés, s'il m'est per=
„ mis de me servir de cette expression, quand l'art était
„ vivant; je ne dirai pas que beaucoup sont les œuvres
„ de Saint Damase, de Saint Gélase, de Saint Grégoire-le-
„ Grand, pontifes illuminés de l'esprit de Dieu pour cette
„ mission; je ne dirai pas que quelques uns de ces chants
„ ont pour auteurs, les moines les plus saints et les
„ plus doctes qui fleurirent dans les 8e, 9e, 10e, 11e et 12e
„ siècles, et qui, avant de les écrire, s'inspiraient par le
„ jeûne et par la prière; je ne dirai pas, bien que cela soit
„ évident par une multitude de monuments encore existants,

qu'avant de composer un chant ecclésiastique, les auteurs considéraient la nature, la forme et le sens des paroles, les circonstances dans lesquelles il devait être exécuté, et qu'en prévoyant le résultat, ils se plaçaient dans le mode ou ton dont l'élévation ou la gravité, le mouvement ou manière de procéder, soit par le placement des demi-tons, soit par les formes particulières de modulations, soit enfin par le mouvement propre de la mélodie, y correspondaient le mieux; établissant des différences entre le chant de la messe et celui de l'office; qu'ils avaient soin de faire qu'autre fût le caractère du chant pour l'introït, autre pour le graduel, autre pour le trait, autre pour l'offertoire, autre pour la communion, autre pour les antiennes, autre pour les répons, autre pour la psalmodie après l'antienne de l'introït, autre pour la psalmodie dans les heures canoniques, autre pour le chant qui devait être exécuté par une voix seule, autre pour le chant du chœur; et tout cela dans l'extension limitée de quatre, cinq ou six intervalles, et quelquefois, mais rarement, de sept ou huit. Je ne dirai, je le répète, rien en particulier de ces choses; mais je dis que de tous ces mérites réunis résulte, dans l'ancien chant grégorien, un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression indicible, un pathétique qui touche, un naturel élégant et facile, toujours frais, toujours nouveau, toujours

fleuri, toujours beau, qui ne se fane point, qui ne vieillit
„ point; tandis qu'on reconnait immédiatement que les mé-
„ lodies des chants changés ou ajoutés depuis le milieu du
„ XIIIe siècle jusqu'à l'époque actuelle, sont stupides, insigni-
„ fiants, fastidieux et grossiers. „ (Baini, *memorie storico-critiche*, T. II, p. 81.)

On reconnaîtra aussi tout ce qu'il y a de vrai dans les paroles suivantes que Mr de Coussemaker a écrites, au sujet d'un chapitre du traité de musique de Jérôme de Moravie, sur le rhythme et l'ornementation du chant ecclésiastique au moyen âge: „ Quand il sera connu dans toute son étendue „ (le chapitre en question), „ et avec les explications dont il a besoin d'être
„ accompagné, alors, seulement, on pourra avoir une idée des
„ immenses ressources d'exécution dont le plain-chant dispo-
„ sait au moyen-âge pour émouvoir les auditeurs et faire
„ pénétrer dans leurs cœurs les sentiments les plus nobles
„ et les plus élevés. Quand on connaîtra la prodigieuse va-
„ riété de rhythmes, les nombreux ornements dont le plain-
„ chant était pourvu, alors aussi on se figurera ce qu'il a
„ pu être pendant que ces traditions étaient en pleine vigueur
„ et à leur apogée.... Quand on se transporte un instant
„ par l'idée au temps où tout cela existait dans son éclat,
„ l'imagination reste éblouie du degré de grandeur, de
„ noblesse et de sublime auquel avait atteint cet art

„ divin. „ (*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 124)

Dans le chapitre dont parle Mr de Coussemaker, Jérôme de Moravie distingue six sortes de notes; (1) les longues, les plus longues, les très-longues, les brèves, les plus brèves et les très-brèves. La longue est une carrée à queue (▪); la brève est une carrée sans queue (■); la semi-brève, un losange (♦). Il n'indique pas la forme des autres. La très-brève est la moitié de la plus brève, le tiers de la brève, le sixième de la longue; le neuvième de la plus longue, et le douxième de la très longue.

---

(1) Notarum aliæ longæ, aliæ breves. Longæ: aliæ longiores, aliæ longissimæ. Breves vero, aliæ breviores, aliæ brevissimæ. Figura notæ longæ est quadrata, et ex dextra parte caudata ut hæc (▪). Figura brevis notæ est quidem quadrata, sed non caudata ut hæc (■). Figura semi-brevis nec est caudata; habet duos expansos angulos, quæ et tesseronata apud quosdam dicitur, ut hæc (♦). Nota longa in cantu ecclesiastico sumpta habet et habere debet duo tempora modernorum sive sex tempora antiquorum; longior tria tempora modernorum, sive novem tempora antiquorum. longissima vero quatuor tempora modernorum sive XII tempora antiquorum. Item nota brevis sumpta in cantu ecclesiastico habet et habere debet unum tempus modernorum; in solvendo vero tria tempora antiquorum; brevior duas instantias modernorum, vel duo tempora antiquorum; brevissima vero unam instantiam modernorum, quod quidem secundum modernos et antiquos indivisibile est; vel unum tempus antiquorum (Jérome de Moravie, *tractatus de musica*, c. 25, p.122, manuscrit 1817 de la bibliothèque impériale, fonds de la Sorbonne.).

Faut-il interpréter dans toute leur rigueur mathématique ces rapports des durées attribuées aux différentes notes par le savant dominicain ? Cela n'est pas probable, et dans l'application cela ne serait pas praticable. Dans la notation des récitatifs de la musique moderne, on emploie bien aussi des blanches, des noires, des croches, des doubles-croches, etc; mais dans l'exécution, on ne donne pas rigoureusement à ces notes les valeurs relatives qu'elles doivent avoir dans la musique mesurée. Il doit en être de même pour les notes du chant grégorien; elles sont plus ou moins longues, plus ou moins brèves; et il ne me semble pas qu'il soit possible d'en donner une définition plus précise, par la raison que ce chant n'est pas partagé en mesures d'égale valeur, mais que son rhythme est aussi indéterminé que celui de nos récitatifs. Tout au plus faudrait-il en excepter un petit nombre d'hymnes, et peut-être aussi certaines proses, dans lesquelles le rhythme du chant correspond à celui des vers. On peut donner pour exemple le chant de l'hymne de l'Avent *Creator alme siderum* qu'on exécute habituellement avec des notes alternativement longues et brèves, d'où résulte une mesure à trois temps égaux. Il en est de même de la prose de la Pentecôte. Alors seulement la longue devrait être exactement double de la brève; et dans la prose *Veni sancte spiritus*, on aurait des semi-brèves sur l'antépénultième des mots *radium*, *cordium*, *refrigerium*, *fidelium*; etc, qui terminent plusieurs strophes. A part

ces exceptions, le chant grégorien diffère essentiellement, sous le rapport du rhythme, de cette branche de l'art musical désignée au moyen âge par le nom de *musica mensurabilis*, et par conséquent il n'est pas possible de déterminer d'une manière mathématiquement exacte les rapports de durée entre les différentes sortes de notes dont ce chant est composé. Néanmoins les définitions de Jérome de Moravie sont une preuve évidente de la grande variété de valeurs des notes du chant ecclésiastique et du soin minutieux avec lequel il était étudié.

Dans le même chapitre, ce savant et subtil musicographe distingue trois espèces d'ornements qui se rapportent au genre pressus, et qu'il désigne par le terme générique de *flos armonicus* (1).

---

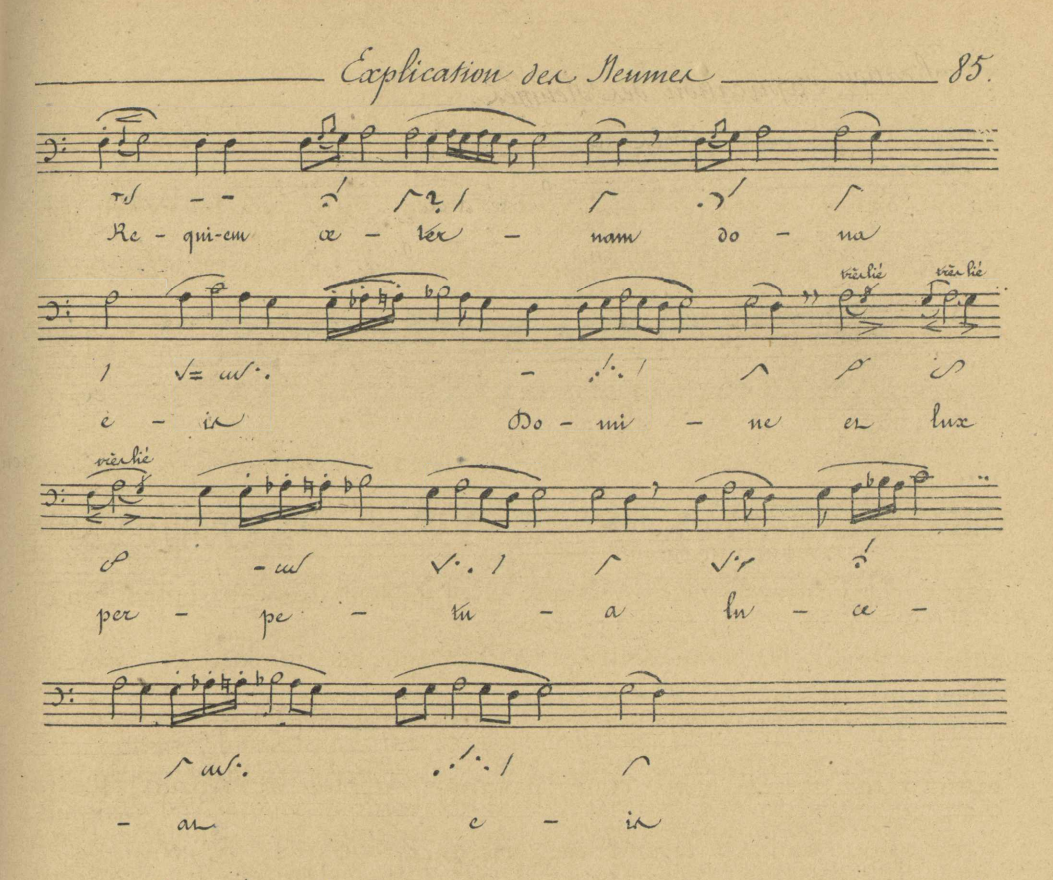
(1) Est autem flos armonicus decora vocis sive toni procellarisque vibratio. Florum autem alii longi, alii aperti, alii vero existunt subiti. Longi flores sunt quorum vibratio est morosa, metasque Semitonii non excedit; aperti autem sunt, quorum vibratio est morosa, metasque toni non excedit; subiti vero sunt quorum quidem vibratio in principio est morosa; in medio autem et in fine est celerrima, metasque semitonii non excedit. Horum autem florum qualitas simul et diversitas in organis ostenditur hoc modo: Quum aliquem cantum tangimus in organis, si aliquam notam ejusdem cantus florizare volumus, putá G in gravibus, tum ipsâ apertâ immobiliterque detentâ, non sui inferiorem immediate, putá F grave, sed potius superiorem a vibramus acutum; ex quo pulcherrima armonia decoraque consurgit, quam quidem florem armonicum appellamus. (ibid.)

Il donne les noms spécifiques et les caractères distinctifs de chacun d'eux, et ses définitions s'accordent bien avec la notion que j'ai donnée de ce genre d'ornements. Ainsi, il compare le *flos armonicus* aux ondulations d'un cours d'eau, et c'est pour cela, dit-il, qu'on l'a appelé *procellaris* (1).

Il faut observer que toutes ces nuances délicates et variées, soit dans les diverses valeurs des notes, soit dans les différents genres d'ornements, sont indiquées avec un soin d'autant plus minutieux dans les manuscrits neumés, que ces manuscrits sont plus anciens. On a déjà pu voir combien, sous ce rapport, le manuscrit de St Gall était précieux. Celui de Worms ne l'est pas moins, car il est presque identique à celui de St Gall. Bien plus, tandis que les autres n'ont que deux espèces de *cephalicus* ( ), celui de Worms n'en a pas moins de trois ( ). On en trouve deux sur les seuls mots *et lux perpetua* de l'introït *Requiem* dont je donne ici la traduction en notation moderne, d'après les principes établis dans les chapitres précédents:

---

(1) Procellaris autem dicitur, eo quod sicut procella fluminis aurâ levi agitata movetur sine aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentiâ quidem motus absque tamen soni vel vocis interruptione (ibid. p. 125.)



J'ai choisi le chant de cet introït qui est un des plus simples du graduel, puisqu'il est resserré entre les étroites limites d'une quinte, afin de faire voir, par un exemple concluant, combien est juste le sentiment de l'abbé Baïni sur les caractères du chant grégorien. Je ne conçois pas, en effet, qu'il soit possible de donner à la prière une expression plus pénétrante que celle du chant de cet introït. A mon sentiment, il est supérieur à celui du *Dies iræ*, ce qui n'est pas peu dire. Qu'on l'exécute bien tel qu'il est noté ici; qu'on remarque, en particulier, les *torculus* qui sont sur les deux syllabes lux et per, et qui commencent l'un et l'autre par un *epiphonus* et dont le second se termine par un *cephalicus*; qu'on fasse

attention qu'ils viennent immédiatement après le *cephalicus* placé sur et, et qui doit être un peu moins prolongé à cause du petit trait qui le termine et qui semble en retrancher quelque chose, tandis que celui de *per* est plus long; ensuite qu'ils sont suivis d'un *quilisma* placé sur la syllabe *pe*; en un mot qu'on observe bien toutes les nuances indiquées, et je suis persuadé que tous ceux qui l'entendront ne trouveront pas exagérée l'opinion que je viens d'émettre sur la valeur de ce chant.

La traduction que je donne de l'introït *Requiem* est acceptable; l'effet produit est bon, et la notation moderne dont je me suis servi le rend aussi bien que possible; il n'y a guères que les *quilisma* que cette notation ne peut pas très bien représenter. Or cette traduction est faite d'après la signification que j'ai attribuée aux signes neumatiques (1). C'est donc déjà une présomption en faveur de l'exactitude de ma théorie sur les neumes. Mais on arrive à un résultat pareil, c'est-à-dire, qu'on obtient toujours un effet irréprochable, en faisant

(1) Nota – dans cette pièce comme dans toutes les autres que je traduirai sur les neumes, je représenterai la grande virga par une blanche, la petite virga par une noire, le point par une croche, les battements du quilisma et du salicus par des doubles croches, le groupe (˙.˙) par une ronde suivie d'une note inférieure; les ornements seront marqués d'après les règles qui ont été exposées dans le cours de l'ouvrage.

à n'importe quel exemple tiré d'un des plus anciens manuscrits neumés, l'application rigoureuse et exacte de cette théorie. On peut donc en conclure qu'elle est vraie.

Si le chant du Requiem, malgré son extrême simplicité, présente néanmoins une très grande variété de détails mélodiques dans sa marche limitée, on peut juger de ce que doivent être les pièces qui ont un développement beaucoup plus grand, et dont les mélodies s'étendent au-delà de l'intervalle d'une octave; on peut donc comprendre la vérité de ce que M.r de Coussemaker dit si bien au sujet des immenses ressources dont le chant grégorien dispose pour émouvoir les auditeurs.

On voit aussi combien était fausse et mal fondée l'opinion de Choron sur la nature du chant primitif de l'Eglise, opinion qui a été partagée et soutenue par beaucoup d'autres. Il le supposait dépourvu de toute espèce d'ornement, et regardait les longues series de notes dont il est souvent chargé, comme une superfétation de mauvais goût inventée par les moines; de sorte que primitivement, selon ce musicien, le chant de l'Eglise devait toujours être presque entièrement syllabique. Il prétendait que plus on se rapprocherait de l'époque de Saint Grégoire, en remontant la suite des âges du chant ecclésiastique, plus on le trouverait simple, analogue, par exemple à celui du *Credo*, ou bien du *Pater* de la messe des féries. Or c'est précisément le contraire qui a lieu; ce sont les manuscrits les plus anciens dans lesquels le

chant est le plus varié, le orné, le plus riche de notes; et il a été dénaturé et corrompu, non pas par des additions, mais par des soustractions successives. On en a une preuve manifeste dans le précieux missel manuscrit de Worms, le plus ancien des livres de chant notés qui existent dans les bibliothèques de Paris, et l'un des plus anciens qui soient au monde. (1).

Il est bien fâcheux que ce missel ne renferme qu'un trop petit nombre de messes; il n'en a que quatre. Mais cela suffit

---

(1) Ce manuscrit renferme le Canon de la Messe et un très grand nombre de Collectes. On y remarque des particularités qui le font remonter à une très haute antiquité. Ainsi on y trouve écrits à la marge les trois passages suivants qui ne sont pas dans le texte: 1° et omnibus orthodoxis atque catholicœ et apostolicœ cultoribus. 2° pro quibus tibi offerimus, vel. 3° diesque nostros in tuâ pace disponas. Or on sait que ce dernier passage a été ajouté au canon par Saint-Grégoire-le-Grand. De plus, il n'y a pas de memento des morts; „ Il était suppléé, „ dit Mabillon dans une note jointe au manuscrit, „ par les diptiques qui étaient exposés „ ou récités au prêtre. „ Il y a un Hanc igitur spécial pour la messe des morts. Enfin la diphthongue œ est presque toujours écrite avec les deux voyelles a e séparées, tandis que dans les mots catholicœ et apostolicœ du renvoi à la marge, elle est écrite en abrégé de cette manière e. Ces remarques portent à penser que le missel de Worms est très-probablement antérieur à l'antiphonaire apporté au monastère de St. Gall par le chantre Romanus qui avait été envoyé à Charlemagne par le Pape Adrien.

bien pour prouver qu'on pourra restaurer complètement le vrai chant primitif de l'Église, puisque ses neumes sont à peu près identiques à ceux de l'antiphonaire de St Gall dans ce que ces deux monuments ont de commun. (1) Or, quoique ce dernier ne renferme que des Graduels, des traits et des Alleluia, comme ce sont en général les pièces du chant liturgique les plus longues et les plus riches en développements mélodiques, il servira ainsi pour la restauration exacte et complète de la partie la plus importante et la plus belle de ce chant. Le reste sera donné par les autres manuscrits, et l'on devra, bien entendu, suivre les plus anciens, dont la notation neumatique s'accordera le mieux avec celle des manuscrits de Worms et de St Gall; car le principe de Charlemagne est vrai aujourd'hui comme de son temps: l'eau la plus pure est celle qui est la plus près de la source: *Revertimini ad fontem Sancti Gregorii*.

Le P. Lambillotte a donc rendu un service immense à l'Église en publiant un *fac-simile* du précieux antiphonaire de St Gall, puisqu'il est infiniment probable qu'il a été copié sur l'antiphonaire apporté au monastère de St Gall par le chantre Romanus, ce dernier antiphonaire

(1) Voyez le tableau qui donne le chant du graduel *Christus factus est*, traduit sur ces deux manuscrits.

ayant été lui-même copié sur l'antiphonaire authentique de St Grégoire (1). Il serait à désirer qu'on publiât aussi des fac-simile de tous ceux qui, à raison de leur antiquité et de la perfection de leur notation, seraient les plus utiles pour l'œuvre importante de la restauration intégrale du chant liturgique. De cette manière, cette œuvre pourrait être celle de tout le monde, au lieu de n'être que celle d'une seule commission. A la vérité, les seuls manuscrits neumés ne suffisent pas pour effectuer la deuxième des quatre opérations nécessaires à une complète restauration, c'est-à-dire, pour déterminer la tonalité précise des notes et leurs intervalles musicaux; mais cette détermination a déja été effectuée à peu de choses près dans l'édition de la Commission de Reims; de sorte que cette édition serait nécessaire pour ceux qui n'auraient pas à leur disposition celle des chartreux ou celle des Dominicains, ou quelques manuscrits antérieurs au XVIe siècle, et dans lesquels la valeur tonale serait indiquée par un moyen quelconque.

Je ne saurais guères me dispenser de parler ici

(1) On a prétendu que le manuscrit de St Gall (Cod. 359) facsimilisé par le P. Lambillotte, était l'un des deux antiphonaires envoyés à Charlemagne par le pape Adrien. Cette assertion a été rendue fort douteuse par les savantes discussions du R. P. Dom Anselme Schubiger; mais je suis convaincu que ce manuscrit a été réellement copié sur l'antiphonaire apporté par Romanus.

d'une édition qui a été faite d'après les idées et les vues personnelles du P. Lambillotte, et à l'occasion de laquelle ont été publiés des écrits où elle a été appréciée diversement. Elle a été généralement jugée comme s'écartant beaucoup plus qu'aucune autre des vrais caractères du chant grégorien. Avec tout le respect que je professe pour la vénérable société dont le P. Lambillotte était membre, j'oserai dire qu'on s'est trop hâté de faire une application aussi étendue de son idée sur la nature du rhythme du chant ecclésiastique. Cette idée ne se trouve appuyée sur aucune preuve ayant une apparence de probabilité; rien dans la notation des manuscrits, ne peut faire soupçonner l'existence du rhythme que le respectable religieux a imaginé d'appliquer constamment à tous les chants du Graduel. Pour les soumettre à son système, il est obligé de faire indifféremment longues ou brèves les notes représentées soit par les points, soit par les différentes sortes de virga. On peut s'en convaincre en comparant la traduction qu'il a faite du chant appliqué aux mots qui regis (graduel qui sedes) avec les neumes du manuscrit de St Gall. (Quelques mots sur la restauration du chant liturgique p. 16. par le P. Lambillotte)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

qui re - gis [1]

Nota — Outre la singularité du rhythme, cette traduction présente encore d'autres

Ainsi le P. Lambillotte ne tient aucun compte de la configuration des neumes pour fixer les durées relatives de ses notes. C'est pourtant là seulement qu'il fallait les chercher, d'après le témoignage très-formel et très-clair de Gui d'Arezzo *quæve sint rurrosæ... et subitaneæ... in ipsâ neumarum figurâ monstratur*, et d'après celui du P. Lambillotte lui-même qui a cité ce passage et qui ne l'a pas compris autrement que moi (Esthétique, etc p. 178 et 179). Cependant le caractère du rhythme qu'il a adopté est trop frappant pour qu'on ne puisse pas en découvrir au moins quelques indications dans les neumes du manuscrit de St. Gall où les nuances les plus délicates du chant sont marquées avec un soin si minutieux; on n'en trouve pas la moindre trace, ni dans ce manuscrit, ni dans aucun autre. Le système du P. Lambillotte n'est donc pas la vérité. Mais son édition présente encore un défaut qui ne semble pas moins grave; on y à supprimé dans un très grand nombre d'endroits une quantité considérable de notes; ainsi le chant de *qui regis* ci-dessus s'y trouve réduit à

---

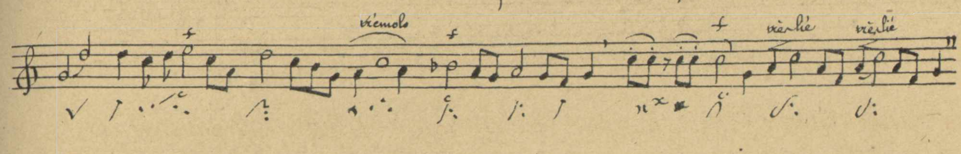
particularités. Beaucoup de notes sont supprimées (Voyez les passages (3) (4) et (5); la valeur tonale de quelques unes n'est pas telle qu'elle doit être (ainsi un *mi* au lieu d'un *re* (1) un *ut* au lieu d'un *re* (6) que donnent tous les manuscrits); enfin les *strophicus* (2)(5) et les *oriscus* (4) et (7) ne sont traduits en aucune manière. Ce chant que le P. Lambillotte a dû bien étudier, puisqu'il le donne pour exemple, suffirait à lui seul pour prouver que ses recherches sur les neumes doivent laisser beaucoup à désirer.

cette courte formule

qui re - gia.

Cette édition ne répond donc pas très-bien à son titre (1).

Voici la traduction du chant précédent d'après ma théorie :



Qui re- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - gia

Dans cette traduction comme dans celle du *Réquiem* du missel de Worms, j'ai marqué par des virgules simples ou doubles les endroits où l'on peut reprendre haleine. Ce sont les pauses ou repos pour lesquels les anciens avaient des règles spéciales, mais qui ne sont pas indiqués par des signes particuliers dans les manuscrits notés en neumes. Ainsi Jérome de Moravie dit au sujet des pauses : *Ibi cantus pausationem recipiat ubi finalis sensus verborum facit pausationem.* (*tractatus de musica*, Cap. 25) *Notæ in figura conjunctæ conjugantur in cantu, sive cantando ; sed disjunctæ solvantur ; quæ quidem distinctio non pausa, sed suspirium dicitur et est, quia nihil est aliud quam apparentia pausationis, sive existentia unius solum instantis* (ibid). Le

(1) *Graduale Romanum ad priorem institutionem et gregorianam formam redactum.*

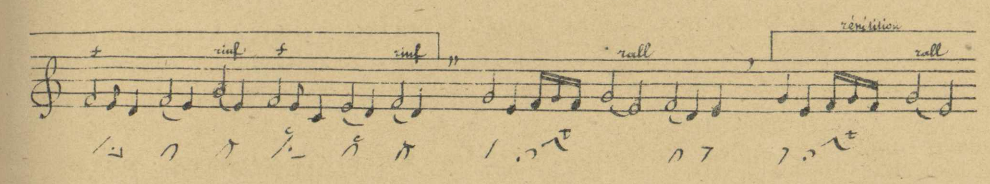
manuscrit de St Gall marque par un x une légère suspension de la voix qu'on doit faire dans certaines circonstances. C'est la signification qui est donnée à cette lettre par Notker : paulisper expecta. Je l'ai traduite par un demi-soupir dans le chant de qui regis où on la voit placée entre deux distrophas.

Il est évident que ces repos ne doivent pas être placés au hasard, mais dans des endroits déterminés par le sens même des phrases mélodiques. Ainsi d'après la règle posée ci-dessus par Jérome de Moravie, notæ in figura conjunctæ conjungantur in cantu, règle qui a été de nouveau formulée par la Commission de Reims en ces termes : „ On ne doit jamais séparer deux ou plusieurs notes que le même signe représente." (Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel, etc p. 31), on ne pourra pas reprendre haleine entre les notes représentées par un podatus ou un clivis, par un torculus ou un porrectus, par un scandicus ou un climacus, ni entre la note ou les notes qui servent d'entrée au quilisma ou au salicus et ces ornements eux-mêmes. En observant ces règles, on n'éprouvera jamais d'incertitude sur le lieu des repos ; il sera toujours clairement indiqué par le sens même de la mélodie, lorsque celle-ci aura été correctement traduite.

Les répétitions de la même phrase mélodique, qui sont assez fréquentes dans la musique moderne, et auxquelles elle emprunte un de ses charmes, ne sont pas rares non plus

dans le chant grégorien. On en a deux exemples remarquables dans l'All. Justus ut palma sur les mots sicut cedrus. Lorsque la phrase répétée a une étendue suffisante, comme dans ce dernier cas, on doit naturellement placer un repos avant et après chaque répétition. C'est pour n'avoir pas suivi cette règle que la Commission de Reims a rendu difficile à comprendre le chant appliqué à ces mots. Voici ce chant traduit sur les neumes du manuscrit de St Gall:







La Commission donne le chant suivant :



La même Commission n'a pas toujours été fidèle non plus à l'autre règle qu'elle avait si nettement formulée, et c'est une des raisons pour lesquelles le sens d'un certain

nombre de phrases mélodiques est tout-à-fait changé dans son édition. En général, elle a trop multiplié les repos, ce qui semble indiquer qu'elle a attribué au chant de l'Eglise un mouvement bien plus lent que celui qu'il doit avoir. (1)

On pourrait le croire d'après une indication donnée par Mr l'abbé Alix dans son *Cours complet de Chant ecclésiastique*, ouvrage d'ailleurs excellent sous bien des rapports. Pour caractériser le mouvement du chant qu'il donne pour exemple, il met le numéro du métronome ♩ = 50. A mon sentiment, ce mouvement doit être bien plus dégagé ; au lieu du numéro ci-dessus, j'aurais mis pour le moins ♩ = 80. Est-ce que la Commission de Reims aurait été influencée malgré elle, et sans qu'elle s'en doutât, par ce qui se pratique dans les églises de Paris où le chant s'exécute avec une prodigieuse lenteur dans la psalmodie, aussi bien que dans les Répons, les Introïts, les Graduels, etc ? Elle avait pourtant une indication assez claire dans l'extrait suivant de l'*Instituta patrum* qu'elle a cité, et qui nous apprend de quelle manière on psalmodiait au VIe siècle, car d'après Gerbert, ce monument remonte à cette époque : „ . . . . *Psalmodia semper*

(1) Par exemple elle a mis à l'antienne *Tecum principium* deux fois plus de barres de repos que cette antienne n'en a dans le manuscrit 783 fonds latin de la bibliothèque Impériale ; elle en a donné au Graduel *Benedicta et venerabilis* trois fois plus que le manuscrit 15 fonds des Célestins de la même bibliothèque

„ pari voce, non nimis velociter, sed rotundâ, virili, vivâ et
„ succincta voce psallatur . . . Punctum æqualiter teneant
„ omnes. In omni textu lectionis, psalmodiæ vel cantus,
„ accentus sive concentus verborum (in quantum suppetit
„ facultas) non negligatur, quia exinde permaxime redolet
„ intellectus . . . Admonemus itaque, ut unâ aspira-
„ tione, sive uno anhelitu usque ad punctum rhythmicè
„ vel metricè psallatur. Post medium metrum, modicâ
„ modulatione peractâ, pausam bonam et competentem
„ faciamus . . . Ainsi dans le chant des psaumes, on ne doit faire de pause qu'au milieu du verset, après la médiation; tandis qu'à Paris, l'on est souvent obligé de reprendre haleine presque à chaque mot, tant on y chante lentement.

Cette règle des anciens sur la manière de psalmodier nous donne une idée très-nette du mouvement du chant grégorien. Au reste ce mouvement ne doit pas être constamment le même; il est tantôt plus lent, tantôt plus rapide, suivant les circonstances, et ces variétés sont souvent indiquées dans le manuscrit de St Gall, et dans plusieurs autres par les lettres significatives c, m, t, La lettre c a une double signification: elle sert à caractériser tantôt le mouvement, tantôt l'intensité de la voix. Dans le premier cas, elle veut dire citô, vîte; dans le second clamosè, qu'on peut traduire par forte ou rinforzando. Elle doit toujours avoir le premier

sens, lorsqu'elle est placée entre deux neumes simples au commencement d'un morceau ou d'une periode mélodique (Voyez: Commovisti, col. α et Allel. Justus ut palma, col. θ.)

Ce qui fait le charme du chant, ce n'est pas seulement la variété de son mouvement, c'est aussi la variété de l'expression qu'on lui donne. Si l'on veut chanter d'une manière agréable, il faut s'exercer à filer les sons, c'est le terme reçu, c'est-à-dire donner à la voix des degrés d'intensité divers et progressifs, depuis le *pianissimo* jusqu'au *fortissimo* et réciproquement. C'est ce qu'on sait très-bien faire pour donner de l'expression à la musique moderne, et cette partie de l'art musical était aussi très-soigneusement pratiquée par nos pères dans le chant de l'Eglise. Ils ne chantaient pas constamment à pleine voix et au degré *fortissimo*, comme on a trop souvent aujourd'hui l'habitude de le faire; ils savaient donner le degré d'intensité et d'expression qui convenait à chaque morceau, à chaque partie d'une phrase mélodique; et ce n'est que par exception et dans des cas très rares qu'ils employaient le *fortissimo*. Les lettres significatives étaient destinées à indiquer toutes les nuances d'expression. Dans la restauration du chant de l'Eglise, on ne devra donc pas négliger cette partie qui est l'une des plus importantes et des plus delicates de l'art musical.

Chap. 17

Chapitre 17.

Des longues suites de notes et des terminaisons dactyliques.

On a reproché à la commission de Reims deux points principaux ; le premier est la longueur de ses neumes ou suite de notes sur la même syllabe ; le second est la manière dont elle a noté les mots à terminaisons dactyliques.

Elle avait détruit d'avance la première de ces accusations, dans le passage suivant de son *Mémoire sur la nouvelle édition* etc., p. 28 : „ D'après l'interprétation des Docteurs, ces neumes tra
„ duisent la surabondance d'affections et de désirs qui débordent
„ du cœur chretien : *Verbum est breve, sed longo potrahitur pneu-*
„ *mate. Nec mirum si vox humana deficit ad loquendum,*
„ *ubi mens non sufficit ad cogitandum.* (*Steph. Æduensis,*
„ *de sacram. altaris* cap. 12). Ce n'est plus un chant, c'est
„ un transport d'allégresse : *Jubilamus magis quam ca=*
„ *nimus, unamque . . . . Syllabam in plures neumas*
„ *vel neumarum distinctiones potrahimus, ut jucondo*
„ *auditu mens attonita repleatur, et illuc rapiatur*
„ *ubi sancti exultant in gloriâ.* (*Rupert, lib. 1, de*
„ *officiis.*)

« C'est l'aspiration de l'exilé vers les joies éternelles de la patrie : *Solemus longam notam post Alleluia prolixius decantare, quia gaudium sanctorum in cœlis interminabile et ineffabile est.* (Saint Bonavent. de Exposit. missæ.). C'est le vagissement de l'enfant, le saisissement religieux devant la majesté de Dieu, la véhémence de l'amour, dont d'impuissantes paroles ne sauraient exprimer l'ivresse : *Ad tantam vero majestatem oculos mentis attollentes, jam planè deficimus ; quare gestus potius quam verba desiderium nostrum effert, vel certe vox inarticulata sicut olim prophetæ clamabant a a a, nescio loqui, ac si diceret : Enarrare nequeo, Domine, quæ opto ; incomprehensibilis est mihi gloria tua ; replei os meum laudibus, saltem vagiam more infantium aut ut filii corvorum, ore aperto, benedictionem cœli postulabo.* (Synod. Byzant. an 1571, de horis canon. — Vid. Gerbert, de cantu et musicâ sacrâ, t. 1er p. 407.) »

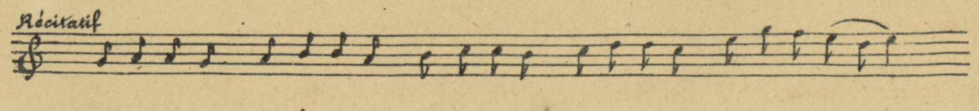
Ainsi ce qu'on a critiqué dans l'œuvre de la Commission de Reims est précisément ce qui fait son mérite. Elle a eu la prétention de reproduire le chant qui a été en usage dans l'Eglise pendant une longue suite de siècles ; elle ne pouvait faire autre chose que de donner ce qu'elle trouvait dans tous les manuscrits. D'après cela on devra trouver au moins de l'exagération dans les paroles suivantes publiées contre elle par

le Journal des Savants :

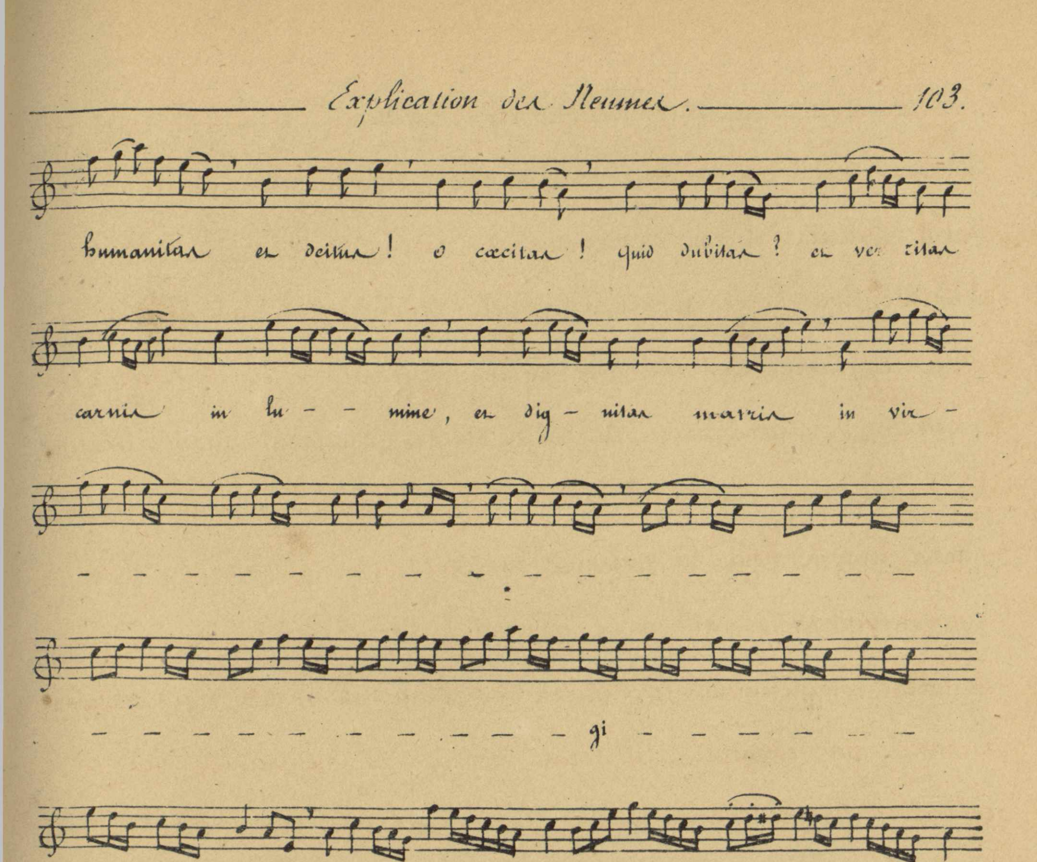
„ Nous croyons qu'en aucun lieu du monde on ne
„ peut aujourd'hui exécuter d'une façon tolérable les pas-
„ sages du nouveau Graduel . . . . Qu'on fasse appel à
„ tous les sectateurs des idées de restauration pure de
„ plain-chant primitif, eussent-ils tous la voix la plus
„ juste, l'intonation la plus sûre, le sens musical le plus
„ exquis, ils n'en sauraient venir à bout, surtout s'ils
„ chantent en chœur comme le veut le rite actuel de l'Eglise.
„ Malgré les barres de repos, malgré l'inégalité des notes,
„ malgré tous les moyens d'accentuation inventés par la
„ Commission, jamais ils ne donneront la vie à ces redon-
„ dantes séries de notes agglomérées sur une même
„ syllabe, et se balançant à satiété de degrés en degrés
„ sans qu'il soit possible d'en saisir ni le dessin ni l'in-
„ tention." (Journal des Savants, Février 1854.)

Ces attaques ont été répétées ailleurs soit dans les mêmes termes, soit sur un autre ton. Elles ne prouvent rien sinon qu'on n'a pas compris quel était le caractère propre du chant de l'Eglise. Ce caractère a été clairement défini par l'abbé Baïni et Mr de Coussemaker dans les passages de ces auteurs que j'ai rapportés ; et quoiqu'en dise le "Journal des Savants", on exécute d'une manière très tolérable le chant du Graduel de la Commission de Reims dans les

Diocèses qui l'ont adopté. De plus non-seulement il est possible, mais il est extrêmement aisé de saisir le dessein et l'intention de ce qu'on a appelé redondantes séries de notes agglomérées sur une même syllabe et se balançant à satiété de degrés en degrés. On les comprend aussi aisément, lorsqu'elles sont rhythmées comme elles doivent l'être, que les longues tirades dont la musique moderne nous fournit de nombreux exemples, et qu'on ne pourrait abréger ou supprimer sans dénaturer complètement les pièces de chant où on les trouve. Qu'on examine, par exemple, s'il serait permis de supprimer une seule des trente deux notes placées sur une des syllabes du mot *plagas* dans la strophe *fac ut portem* du *stabat* de Pergolèse. Mais les chants anciens n'avaient pas plus que ceux d'aujourd'hui le privilège de pouvoir être remaniés ou écourtés sans inconvénient par le premier venu, parcequ'ils présentaient tout aussi bien et souvent beaucoup mieux que ceux de nos jours, un dessein et une intention très saisissables. Qu'on en juge par le récitatif suivant que j'emprunte à un recueil de chants inédits du XIe siècle, et qui se termine par une tirade d'une étendue qui n'a pas d'égale dans le Graduel de la Commission :



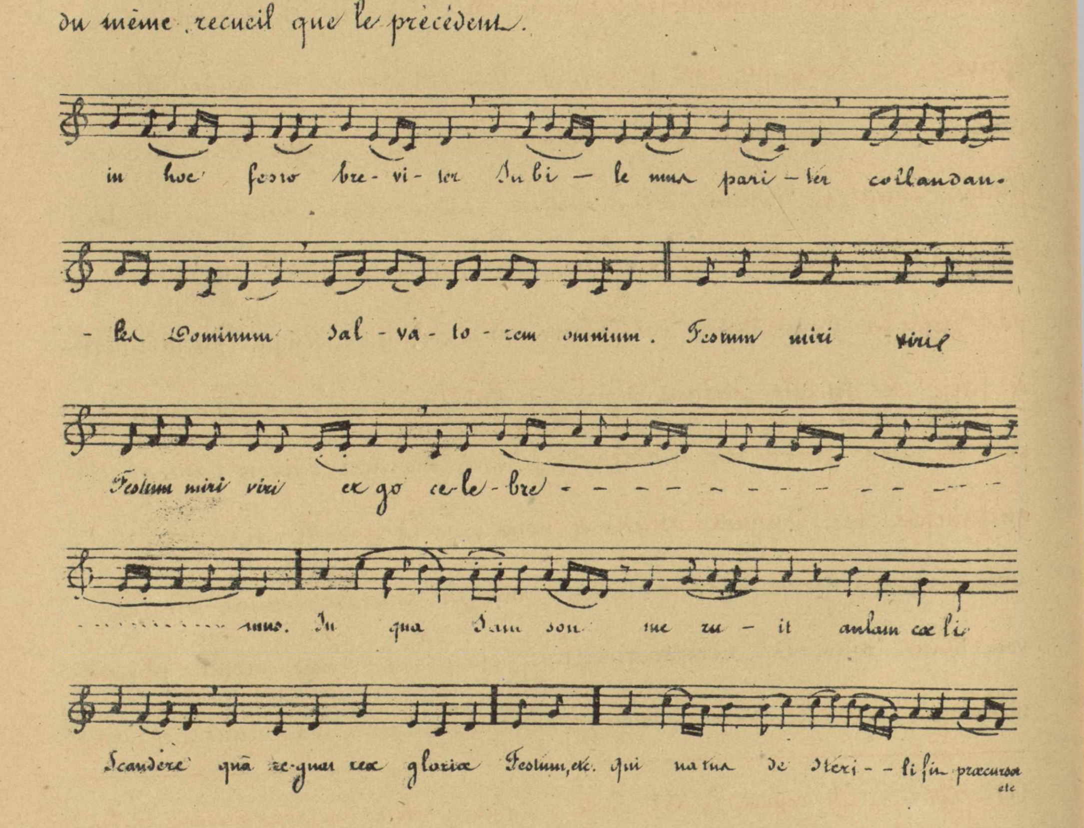
... Quæ novitas, quæ bonitas, quæ caritas et castitas fœcunditas,



Ce passage fait voir que nos ancêtres du XIe siècle avaient l'imagination aussi féconde que nous, et surtout qu'ils ne pouvaient pas en finir lorsqu'ils chantaient les louanges de la Sainte-Vierge. Si les paroles leur manquaient, ils chantaient toujours. *Verbum est breve, sed longo protrahitur pneumate. Nec mirum si vox humana deficit ad loquendum, ubi mens non sufficit ad cogitandum.*

Aujourd'hui dans les messes en musique, on fait autrement ; on répète les mêmes mots à satiété. Mais nos pères avaient beaucoup plus de respect que nous pour les paroles saintes de la liturgie ; ils ne les ballottaient pas ainsi d'un bout d'une pièce à l'autre comme la navette d'un

tisserand. Ils répétaient trois fois Kyrie eleison, trois fois Sanctus, trois fois Agnus, jamais plus, parceque c'était ainsi réglé en l'honneur de la Sainte-Trinité. Même dans leurs compositions étrangères à la liturgie, ils ne répétaient les mots qu'avec la plus grande sobriété et jamais qu'avec une intention très marquée. Qu'on me permette d'en rapporter un des très rares exemples qu'on rencontre dans les manuscrits. Je le tire du même recueil que le précédent.



Sur cette question de la répétition fréquente des mêmes mots d'un texte mis en musique, notre goût est-il meilleur que celui de nos pères? Ce qui est certain, c'est que si nous n'y étions pas habitués, nous trouverions cette répétition fort

étrange, et qu'elle ne produit pas un effet bien merveilleux sur ceux qui l'entendent pour la première fois. Dans tous les cas nous n'avons aucun droit d'accuser l'Eglise d'avoir agi autrement que nous dans la composition de ses chants, et de s'être bornée à multiplier, dans certaines occasions, les notes sur un seul mot, sans répéter ce mot lui-même. Ces longues séries forment des modulations très-naturelles, très-symétriques; se gravant très aisément dans la mémoire comme tous les chants véritablement beaux; et ceux qui ont proposé de les supprimer ou de les abréger comme des superfétations de mauvais goût, comme des superfluités inutiles, comme d'ennuyeuses redondances, ceux-là ne les ont jamais connues ou comprises.(1) C'est pourquoi, si je ne savais pas que la Commission de Reims n'a eu ni le temps, ni la liberté de faire ce qu'elle aurait désiré, je lui ferais un reproche tout opposé à celui qu'on lui a adressé; je l'accuserais d'avoir abrégé quelquefois les longues séries de notes; je la querellerais très sérieusement pour n'avoir pas donné *in extenso*, comme on les voit dans tous les manuscrits, les répétitions d'une même phrase mélodique qu'elle s'est contentée d'indiquer par les signes (r ✱)

---

(1) *Nota*: — Si depuis le XVIe Siècle l'Eglise a toléré les abréviations et les modifications qui ont été faites dans le chant liturgique, ç'a été pour des raisons différentes de celles du Journal des Savants, de Choron et autres que je combats ici. L'exposé de ces raisons peut faire l'objet d'un travail à part, étranger au sujet principal du présent ouvrage.

En effet, ces répétitions ne sont point du tout facultatives ; elles doivent être nécessairement exécutées ; et en les supprimant, on dénature le chant, on lui enlève un membre essentiel à sa perfection ; c'est absolument la même mutilation que celle que l'on ferait en enlevant l'une des tours de Notre-Dame, sous prétexte qu'une seule suffit pour contenir les cloches. Ces répétitions, dans tous les endroits où on les trouve, y sont aussi nécessaires que celles que l'on voit dans le passage suivant d'un opéra célèbre.



Or quel est le vandale qui oserait proposer de supprimer ces répétitions, sous prétexte que de pareilles longueurs l'ennuient ?

Mais, dira-t-on, en reproduisant ces neumes interminables, et ces éternelles répétitions, ne s'expose-t-on pas réellement à ennuyer les fidèles ? Je réponds à cela qu'on ne s'ennuie jamais à entendre de beaux chants ; or tous les chants de l'Eglise sont beaux. Ensuite ces neumes ne sont pas du tout interminables ; elles sont beaucoup plus courtes que les fugues des messes modernes. On a vu plus haut la raison de leur longueur ; l'Eglise n'avait pas l'habitude de répéter vingt fois de suite le même mot pour exprimer les sentiments que ce mot inspirait ; elle les exprimait

par ses modulations.

Enfin, les répétitions des mêmes phrases mélodiques, bien loin d'être une cause d'ennui, donnent au chant de l'Eglise un charme tout particulier, parcequ'elles sont naturelles, parcequ'elles sont ménagées avec sobriété, et toujours à propos et avec intention; parce que la même phrase n'est jamais reproduite plus de deux fois, et que bien souvent la seconde est une modification de la première; tandis que dans le *Stabat* de Pergolèse, par exemple, on trouve quelquefois la même phrase mélodique répétée quatre fois de suite, ce qui ne l'empêche pas d'être considéré avec raison comme un chef-d'œuvre.

Donc ces prétendues redondances sont dans la nature, et ce serait faire preuve de mauvais goût que de vouloir les supprimer dans les chants de l'Eglise, tout aussi bien que dans les chants profanes. Je dois ajouter qu'on n'aura pas le temps de s'ennuyer pendant qu'on chantera les morceaux les plus étendus de la liturgie, lorsqu'on les chantera dans le mouvement et avec le rhythme qui leur conviennent; parce qu'alors ils seront moins longs que les mêmes morceaux écourtés des éditions modernes, exécutés comme on a maintenant l'habitude de le faire.

Au sujet des mots à terminaison dactylique, j'avais l'intention de faire à la Commission de Reims une querelle beaucoup plus grave que celle qu'on lui a faite, et qui n'était vraiment pas sérieuse; on aurait voulu qu'elle donnât aux pénultièmes des mots en question une semi-brève au lieu d'une

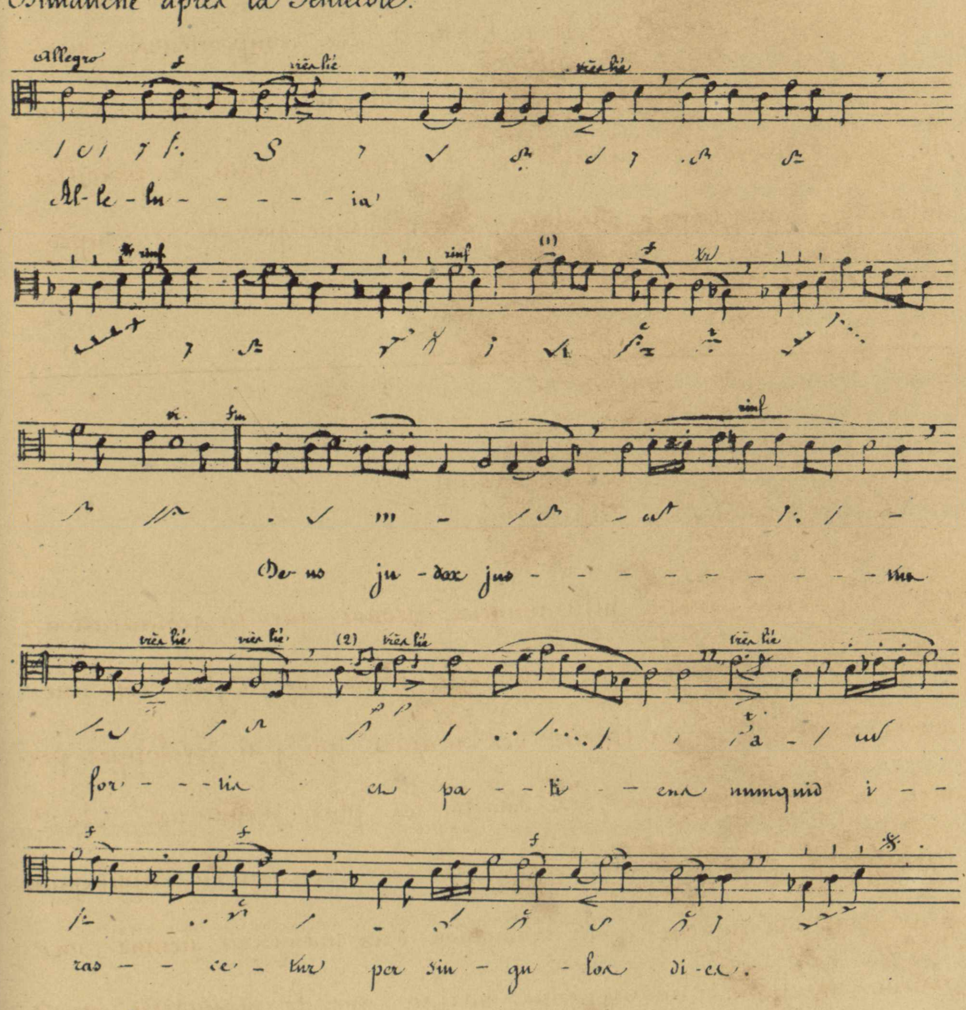
brève; une note losange au lieu d'une note carrée!

Je me contenterai, sur ce point de faire simplement connaître ma pensée que l'on a sans doute déjà pressentie; la voici: Il faut observer dans les chants de l'Eglise la règle suivie par l'Eglise depuis les temps les plus reculés jusqu'au seizième siècle: *Musica non subjacet regulis Donati* (Instituta Patrum de modo psallendi, dans Gerbert, Script. T. I. p. 6) *Musicus non se tantâ legis necessitate constringit* (Gui d'Arezzo, Micrologie, Cap. 15; dans Gerbert, Script. T. II p. 15-16.) Les compositeurs modernes les plus célèbres, Pergolèse, Mozart, Beethoven, Rossini, etc. sont d'accord sur ce point avec l'Eglise. Devant de pareilles autorités, il n'y a qu'à s'incliner; on ne risque pas de se compromettre en les suivant.

Conclusion.

Je crois avoir suffisamment prouvé que la restauration intégrale et complète des chants primitifs de l'Eglise est une œuvre réalisable. La théorie des neumes que j'ai développée permet de l'exécuter dans ses détails les plus minutieux. Le caractère le plus saillant de cette théorie, c'est qu'en l'appliquant dans toute sa rigueur à la traduction d'un manuscrit neumé, on obtient un chant d'autant plus parfait que le manuscrit est

plus ancien. Je ne saurais trop insister sur ce point, car il me semble que c'est la démonstration la plus évidente de la vérité de cette théorie. On peut prendre au hasard un Graduel, un trait, un Alleluia, et le traduire d'après mes principes sur un manuscrit quelconque; l'avantage restera toujours au manuscrit de St Gall pour la délicatesse et la perfection des détails. Je vais en donner un exemple que je choisis exprès parmi les morceaux qui présentent le plus de variété dans les formes de leurs neumes. C'est l'Alleluia du 3e Dimanche après la Pentecôte.



En traduisant un autre manuscrit, on aurait encore le même chant, mais moins nuancé, moins délicat, moins pur. Ainsi, le groupe de notes placé sur et (1) et qui se termine par un *cephalicus*, prépare bien mieux au sens du mot suivant *patiens*, que les signes donnés par les autres manuscrits, et qui sont une *virga* suivie d'un *epiphonus*, ou même un *scandicus*. De même la dernière syllabe du mot *singulos* porte un *torculus* qui commence par un *epiphonus*, ce qui est d'un bien meilleur effet que le simple *clivis* que portent tous les autres manuscrits. Celui de Montpellier particulièrement renferme une faute très grave sur la première syllabe de *numquid*; on y trouve un *quilisma* comme sur la première syllabe de *irascetur*, tandis que tous les autres y mettent un *cephalicus*, et deux seulement une *virga*; mais le *céphalicus* est évidemment meilleur, et le manuscrit de St. Gall indique qu'il doit être lent.

On pourrait faire sur le même morceau d'autres remarques touchant les valeurs relatives des notes, et toutes feraient ressortir

---

(1) *Nota*:– On pourrait prendre ce groupe pour deux *cephalicus* dans le fac-simile du manuscrit de St. Gall; mais l'auteur du fac-simile s'est certainement trompé ici, comme cela lui est arrivé dans plusieurs autres endroits semblables. (Voyez page 36, sur le mot *gloriam* du graduel *Hodie scietis*; page 39, sur *Dominus* du graduel *Benedictus*; même page sur *induit* de l'*Alleluia Dominus regnavit*, etc.) Le groupe ci-dessus (2) doit être composé d'un *point*, d'un *gutturalis* et d'un *cephalicus*. Cet exemple fait voir comment les manuscrits peuvent être contrôlés et corrigés les uns par les autres.

la perfection de la notation du manuscrit de St Gall. Toutes les autres pièces contenues dans ce précieux manuscrit donneraient lieu à des remarques analogues, et chacune d'elles seraient une confirmation de la vérité du système que j'ai développé sur la signification des neumes.

Ce système peut se résumer en quelques mots. Les neumes sont la représentation des sons la plus naturelle qu'il soit possible d'imaginer; c'est évidemment le premier mode de notation musicale qui ait dû se présenter à l'esprit.

Le point, élément de la ligne, figure le son isolé le plus court; la ligne droite ou *virga* plus ou moins longue, un son soutenu plus ou moins long-temps; le trait plié, comme peut l'être une verge élastique, un son continu et comme *plié* soit en montant soit en descendant, c'est-à-dire, l'*epiphonus* et le *cephalicus*, ou plique ascendante et plique descendante; c'est notre port de voix ou appoggiature; le trait ondulé représente un son ondulé comme la chevelure de certaines statues antiques: *vinnola dicta à vinno, id est, cincinno molliter flexo* (St Isidore de Séville); de là, les différentes espèces d'ornements que l'on peut comprendre sous le terme générique de *pressus*, et qui correspondent au *tremolo*, au *vibrato*, au *trille* de la musique moderne; enfin, ces signes élémentaires liés entre eux n'ont pas une autre signification que lorsqu'ils sont séparés; de plus leurs positions relatives dans un neume composé indiquent clairement si la voix doit monter ou

descendre ; de là, le *podatus* et le *clivis* ; le *scandicus* et le *climacus* ; les différentes variétés de *torculus* et de *porrectus* ; et enfin le *quilisma* et le *salicus* qui ne sont autre chose que des séries ascendantes d'*epiphonus* liés entre eux. Toutes les inflexions, toutes les modifications de la voix se trouvent ainsi figurées par les neumes de la manière la plus simple et la plus naturelle ; ce qui justifie dans tous ses détails le texte de Gui d'Arezzo *Quomodo liquescant*, etc. qui a servi de base à mes raisonnements. Les neumes n'ont qu'un défaut lorsqu'ils ne sont pas placés sur des lignes ; c'est qu'ils n'indiquent pas la valeur tonale précise des notes ; j'ai expliqué (pages 19 et 20.) pourquoi, malgré ce défaut, on s'est servi presque exclusivement, pendant très long-temps, de la notation en neumes sans lignes.

Malgré toutes les raisons sur lesquelles j'ai appuyé mon système, je ne me fais pas illusion au point de m'imaginer qu'il sera adopté sans contestation. Qu'est-ce que l'on ne conteste pas ? Les vérités les mieux établies rencontrent des incrédules. Y a-t-il un système plus solidement démontré que le système de Copernic ? On trouve pourtant des gens qui ne l'admettent pas. Il est vrai que ce sont des ignorants ; mais l'ignorance est très-commune, et le mauvais goût l'est peut-être encore davantage ; et comme la question du chant est principalement une question d'art et de

goût, il est tout naturel de s'attendre à voir surgir des contradictions et des critiques lorsqu'on se hasarde à produire des vues nouvelles au sujet du chant de l'Église. Mais puisqu'il s'agit ici d'art et de goût, et non pas seulement de science archéologique, je crois pouvoir prévenir mes contradicteurs futurs, s'il s'en trouve qui me fassent l'honneur de critiquer mes idées sur l'interprétation des neumes, que leurs objections auront une valeur réelle et seront véritablement acceptables à une condition: c'est qu'ils les accompagneront d'un système d'interprétation aussi simple, aussi facile et aussi sûr que le mien, et donnant des résultats aussi bons. Cette condition exige qu'ils étudient les manuscrits, pour n'être pas taxés d'ignorance, et qu'ils en tirent un chant aussi beau que celui qu'on en obtient par l'application de ma théorie, pour qu'ils ne puissent pas être accusés de mauvais goût. Or, il est bien aisé de trouver des manuscrits; il y en a dans toutes les bibliothèques, et l'un d'eux, le plus précieux de tous, peut-être, est à la disposition de tout le monde, puisqu'il a été fac-similisé et publié par le P. Lambillotte. Je ferai volontiers le sacrifice de tous mes raisonnements et je les regarderai comme nuls, si l'on réussit à produire un chant, je ne dis pas meilleur, mais seulement aussi bon en suivant un système différent du mien. Mais je ne crains pas de l'affirmer; on n'y parviendra pas. Car, si ma théorie était fausse, il est évident

qu'en l'appliquant dans toute sa rigueur, on ne pourrait habituellement en obtenir qu'un chant baroque. Or, c'est le contraire qui a toujours lieu; toujours elle donne un chant naturel et régulier. Donc elle est l'expression de la vérité. Donc en suivant tout autre système, on n'aura pas le chant primitif; on ne pourra avoir qu'un chant de fantaisie qui ne vaudra jamais l'original. Ce serait comme si l'on changeait la signification des signes de durée relative ou d'ornement dans la notation de la musique moderne; l'essai pourrait peut-être réussir par hasard, dans un cas particulier; mais en appliquant le même changement à tous les cas, dans toutes les pièces de musique, il ne pourrait évidemment en sortir que des monstruosités.

Maintenant on peut donc compter que l'on aura enfin ce fameux chant grégorien qu'on a tant vanté sans le bien connaître. On verra que les éloges qu'on en a faits étaient loin d'être exagérés: car c'est véritablement le beau antique dans toute sa splendeur.

Mais ce chant admirable, ce chant sublime peut-il et doit-il être de nouveau remis universellement en usage dans la liturgie romaine, comme il l'a été pendant une longue suite de siècles? Cette question étant bien différente de celle que j'ai traitée, il semblera que je n'aurais pas dû la poser ici. Je demanderai néanmoins la permission de dire à

son sujet quelques mots qui pourraient avoir leur utilité.

D'abord, il est possible de rétablir en peu de temps le chant grégorien dans sa forme primitive; je crois l'avoir démontré: Mais est-il également possible de trouver immédiatement, et pour toutes les Eglises du monde, un assez grand nombre de chantres capables de l'exécuter avec la perfection de sentiment et d'expression qu'il comporte? Je ne le pense pas; mais je ne pense pas non plus qu'on ne puisse y arriver avec de l'activité, de l'étude et des soins, au bout d'un temps que je ne saurais déterminer. (1) Car ce serait faire injure à notre siècle que de le croire impuissant à faire ce qui s'est fait dans des siècles qu'un trop grand nombre de personnes se sont habituées à regarder comme des siècles de ténèbres, d'ignorance et de barbarie.

Quant à la nécessité de rétablir dans le chant liturgique l'unité qui a existé depuis les siècles les plus reculés jusqu'au XVIe siècle inclusivement, comme le prouvent tous les manuscrits, il ne m'appartient pas de la discuter, parce que je n'ai aucune autorité pour cela, et parce que la décision d'une pareille mesure est réservée au Souverain Pontife et aux Evêques: posuit Episcopos regere Ecclesiam Dei. Tout ce qu'il m'est permis de dire, c'est que l'unité dans le chant est

(1) Il suffirait pour cela d'exécuter le décret du Concile de Trente (Sess. 23, ch. 18.) qui ordonne l'étude du chant dans les séminaires.

désirable et généralement désirée ; c'est qu'elle est dans l'esprit de l'Église ; c'est que le Souverain Pontife a exprimé plusieurs fois le vœu qu'on reprenne le chant grégorien dans les diocèses où d'autres chants avaient été introduits.

Reste à savoir si par ces mots *chant grégorien*, il faut entendre le chant de St Grégoire tel que nous le donnent les manuscrits les plus anciens, ou bien l'un quelconque des chants édités depuis le XVIe siècle, et dans lequel le chant primitif a été si profondément modifié qu'il est à peine reconnaissable. Si l'on s'en tenait à ce dernier sentiment il faut convenir qu'on n'aurait pas dans le chant de l'Église l'unité que l'on désire, à cause des divergences considérables que l'on rencontre dans les différentes éditions du chant romain qui sont actuellement en usage ; on serait bien loin surtout du chant que le génie puissant de Charlemagne a fait adopter dans toute l'étendue de son vaste empire. Si l'on voulait sur le champ s'en rapprocher autant que possible, la chose serait facile ; car il est aisé maintenant de se convaincre que de toutes les éditions du chant romain qui existent aujourd'hui, c'est celle de la Commission de Reims qui s'éloigne le moins du vrai chant grégorien, et que c'est celle du P. Lambillotte qui s'en éloigne le plus. Mais, encore une fois, je ne veux pas avoir la témérité d'émettre une opinion sur le parti qu'il convient à l'Église de prendre dans la question actuelle. Ici, comme dans toutes les autres circonstances, les mesures générales qu'elle

prendra, si elle juge à propos d'en prendre ; seront dictées par la plus profonde sagesse et tendront à la plus grande gloire de Dieu. Elle sait toujours choisir ce qui est le plus propre à procurer le bien spirituel de ses enfants. Elle sait s'accommoder à leur goût, lorsqu'elle n'y voit pas d'inconvénient, et elle n'exclut rien de ce qui peut les édifier et les attirer dans le chemin du salut. Si pour la construction de ses temples elle a créé un genre d'architecture spécial, ce n'a pas été dans l'intention de proscrire tout autre genre ; car elle a pu se passer du style ogival pendant bien des siècles, et il ne viendra à la pensée de personne de vouloir qu'elle change la destination de certaines basiliques célèbres, parce qu'elles seraient construites dans le style grec ou dans celui de la renaissance. Ce serait donc ne pas connaître l'esprit de l'Eglise que de prétendre que, pour sa liturgie, elle doive adopter un chant dans un système particulier à l'exclusion de tout autre. Sur ce point, comme sur tout le reste, il faut s'en rapporter à sa sagesse.

APPENDICE

Sur la concordance des manuscrits

Si l'on ne considère que le nombre et la valeur tonale des notes du chant de l'Eglise, on peut dire que tous les manuscrits sont identiques dans l'immense majorité des phrases mélodiques dont ce chant se compose. Les périodes les plus longues avec toutes leurs répétitions sont scrupuleusement reproduites dans les manuscrits de tous les pays et de toutes les dates, depuis les plus anciens jusqu'à ceux du XVIe siècle. Ce fait extrêmement remarquable, et qu'il est bien aisé de constater, puisqu'on trouve des manuscrits partout, est un exemple frappant de la puissance de la tradition en ce qui regarde les usages de l'Eglise, du moins relativement aux points essentiels et fondamentaux. Les variantes que l'on rencontre sont comparativement beaucoup moins nombreuses que celles que nous offrent certains chants populaires modernes, comme ceux du cantique *Venez divin Messie*, ou de la complainte du Juif errant. On peut même expliquer le plus grand nombre de ces variantes, qui se trouvent surtout dans les manuscrits des XIVe et XVe siècles, par certaines habitudes qui s'étaient introduites dans quelques écoles. En voici un exemple : lorsque le chant monte du *la* au *si*, ou du *re* au *mi* pour redescendre ensuite, on forçait le *si* ou le *mi* dans certains endroits ; c'est-à-dire, qu'au lieu d'une seconde, on faisait une tierce mineure. Ainsi dans l'*Alleluia*, *Dies sanctificatus*, le manuscrit 123.c. de la bibliothèque de l'Arsenal

fait trois fois cette faute sur les mots *sanctificatus illuxit nobis*; mais elle n'existe pas dans le manuscrit de Montpellier ni dans les manuscrits suivants de la bibliothèque impériale: Nº 165.23 supplément latin, qui est marqué de l'année 994, et qui est écrit en neumes sur des lignes dont l'une, celle du fa, est verte; Nº 1241, fonds St Germain, noté aussi en neumes sur des lignes; Nº 1134, fonds latin, noté en points superposés, du XIe siècle; 1135, id; 909, id; 780, d'Arles, id; etc. Il paraît qu'on faisait fréquemment cette faute dans le diocèse de Paris, car on la trouve bien souvent dans les graduels parisiens du XIVe et du XVe siècles.

Une autre cause de variantes, mais bien moins graves, c'est la manière dont on exécutait quelquefois le *strophicus*. Lorsqu'il est placé sur l'ut ou le fa, l'avant-dernière des notes qui le composent se trouve placée un demi-ton plus bas dans certains manuscrits. Cela arrive surtout pour le *tristrophus* qu'on ne rencontre presque jamais ailleurs que sur ces deux notes ou sur le si bémol. C'est Mr l'abbé Tesson qui, le premier, en a fait la remarque, mais il ne l'a pas publiée. Pour le dire, en passant, cette manière d'écrire le *strophicus* est une nouvelle preuve que cet ornement doit être exécuté comme je l'ai indiqué page 46. Au reste, les variantes qui proviennent de cette cause ne sont qu'apparentes; elles disparaissent tout-à-fait par l'emploi des quarts de ton

découverts d'une manière si heureuse par Mr Vincent (Voyez : revue archéologique, T. XI p. 342, T. XII p. 663 et T 15 p. 427)

Enfin certaines pièces se trouvent transposées diversement ; mais ces transpositions n'altèrent pas du tout la mélodie. On peut en voir un exemple dans l'Alleluia Benedictus de la Trinité, qui est du 6e ton dans le manuscrit de Montpellier et dans les manuscrits suivants de la bibliothèque impériale : N° 1017, de St Evroult ; N° 934, de St Victor ; N° 165[23], supplément latin, et que le manuscrit 904 du XIVe siècle a écrit dans le 8e ton. On aura sans doute voulu ici s'épargner la peine d'écrire le bémol ; mais on y serait parvenu tout aussi bien en écrivant cet Alleluia dans le 14e ton, comme l'a fait la Commission de Reims.

Toutes ces différences sont évidemment bien peu essentielles ; elles n'empêchent pas qu'on ne puisse dire qu'un manuscrit quelconque renferme bien réellement le chant grégorien ; de même que l'on reconnaît toujours très bien l'air de Malborough, quelles que soient les variantes qu'on ait pu y faire.

Les morceaux qui présentent des variantes plus graves sont rares ; ils sont de ceux sur la tonalité desquels les anciens, eux-mêmes, étaient partagés. Mais aujourd'hui, les difficultés, s'il s'en présente, pourront être aisément résolues par la confrontation d'un nombre

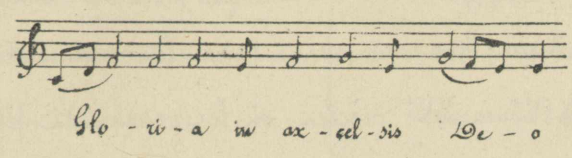
suffisant de manuscrits.

Les observations précédentes prouvent évidemment que des quatre opérations à faire pour restaurer complètement le chant grégorien, les deux premières peuvent être exécutées d'une manière certaine. On exécutera aussi les deux dernières avec certitude, en traduisant les neumes suivant les règles que j'ai exposées. Mais ici, il y aura un choix à faire, car bien que ces règles appliquées à un manuscrit quelconque donnent toujours un chant naturel et régulier, ce qui ne pourrait avoir lieu si elles étaient fausses, cependant si l'on traduit des manuscrits d'époques et de pays différents, on obtient des chants qui présentent entre-eux des différences notables, dans les valeurs relatives des notes, et dans la nature, le nombre et la position des ornements. Il faudra donc choisir les manuscrits les plus anciens qui, comme je l'ai fait remarquer et comme on devait s'y attendre, donnent le chant le plus parfait sous tous les rapports.

Il n'y a pas lieu d'être surpris de trouver de la diversité entre les divers manuscrits relativement au mode d'exécution du chant grégorien. Cela vient du caractère propre de ce chant dont le rhythme est essentiellement indéterminé. Les nuances délicates de ce rhythme devaient naturellement subir des modifications en passant d'un pays à l'autre, d'une école à l'autre, d'un epoque à l'autre, parce que le

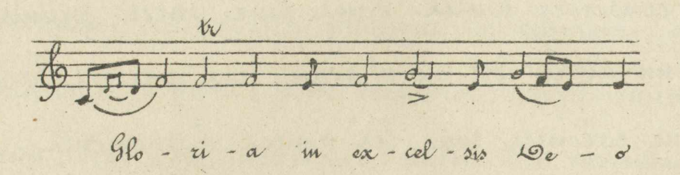
goût lui-même changeait, et la tradition seule ne pouvait pas les conserver toutes dans leur pureté primitive.

D'un autre côté on n'avait pas partout la même aptitude pour exécuter tous les genres d'ornements. Ainsi, d'après le témoignage des auteurs, le quilisma n'a jamais été bien exécuté en France, et l'on en a une preuve nouvelle dans plusieurs manuscrits qui en proviennent, puisque le quilisma y est supprimé. Cependant quoique le mode d'exécution soit par sa nature même l'élément de la musique le plus variable, le plus sujet aux changements, surtout dans le genre récitatif, on peut encore reconnaître ici d'une manière évidente la puissance conservatrice de la tradition dans les usages de l'Eglise. Ainsi les distinctions de longues et de brèves sont les mêmes dans le plus grand nombre des cas. Par exemple, dans les manuscrits neumés que j'ai vus, les douze premières notes du Gloria in excelsis se partagent en six longues et six brèves qui occupent constamment les mêmes places relatives. En voici la traduction:



L'un de ces manuscrits (170, fonds St Germain) porte de plus un gutturalis, un pressus et un cephalicus; mais les durées relatives y sont les mêmes que dans les autres

Voici comment on doit le traduire :



Tous les manuscrits s'accordent encore sur un point ; c'est de faire habituellement brève la note finale d'un morceau, ce qui est parfaitement conforme au bon goût et ce que ne font pas aujourd'hui beaucoup de maîtres de chapelle qui prolongent toujours cette finale pendant trois, quatre, cinq, six secondes, quelquefois encore plus long-temps.

L'accord des manuscrits est bien plus remarquable au sujet des ornements. L'un d'eux, le *strophicus*, s'est conservé avec une persistance étonnante jusqu'au XVIe siècle inclusivement, sans-doute parcequ'il est d'une exécution plus facile que les autres. J'ai déjà fait remarquer qu'il était bien rare que le *distrophus* et le *tristrophus* tinssent la place l'un de l'autre ; mais le *pressus*, l'*ancus* et l'*oriscus* sont souvent pris l'un pour l'autre. L'*epiphonus* et le *cephalicus* se sont également bien conservés dans les manuscrits à notation carrée des XIVe et XVe siècles où les ornements précédents n'ont pas de signe qui les distingue du *strophicus*. Quant au *quilisma* et au *salicus*, plusieurs manuscrits ne les donnent pas ; mais dans ceux où ils se trouvent, ils occupent habituellement les mêmes places. On ne les voit plus dans

les manuscrits et les imprimés du XVIIe siècle.

On a assimilé le quilisma à la plique ascendante, c'est-à-dire, à l'epiphonus. Ce ne peut pas être l'epiphonus à terminaison liquescente qui, comme on l'a vu, a un signe propre même dans les manuscrits du XVe siècle; car je n'ai pas trouvé d'exemple où le quilisma fut remplacé par cet epiphonus dans aucune espèce de manuscrits. Cela serait effectivement contraire à la nature du quilisma qui se termine toujours par un son plus ou moins soutenu.

Catalogue des Manuscrits notés
d'où l'on a fait des extraits pour la composition du présent Ouvrage.

1. Neumes purs.

1° Fac-simile du manuscrit de St Gall (Cod. 359.)

Bibliothèque Impériale.

2° Fac-simile du manuscrit de Montpellier.

3° Antiphonarius a sancto Gregorio ordinatus; No 1087, ancien fonds latin; Xe S.

4° Liber precum, provenant du monastère de Prum; No 641, supplément latin; année de 987 à 1000.

5° No 22, fonds de Compiègne, IXe S.

6° No 168, fonds St Germain, latin; XIe S.

7° No 697, fonds St Germain, latin, n'a des neumes que sur les premiers feuillets et sur l'Exultet.

8° No 8. fonds de Corbie

9° Liber sacramentorum, a Sto Gregorio

editus, N° 818, fonds latin, année 1060.

10° Pontificale, N° 943, X° S.

11° N° 1240 (2), fonds St Germain, latin; XI et XII° S.

12° N° 1120, fonds latin.

13° N° 170, fonds St Germain, latin, très beau Missel portant la date Anno Dominicæ incarnationis M.C.XXX.III.

14° N° 287, fonds St Germain, latin, Sacramentaire de St Grégoire. La Préface, l'Exultet et le commencement du Pater sont seuls notés. Ante annum 987.

15° N° 165, fonds St Germain, latin, n'a de neumes que sur la préface. Très ancien.

16° Sacramentarium. N° 483, fonds St Germain, latin.

Bibliothèque de l'Arsenal.

17° Missel de Worms; N° 192

18° N° 637, Tropes, Petit format, in-12 Très ancien.

Bibliothèque de Ste Geneviève.

19° BB. l. 6 Missel de St Médard, n'a de neumes que sur certaines parties.

20° BB. l. 20. Bréviaire

Bibliothèque Mazarine.

21° N° 748. Tout le graduel excepté quelques feuillets.

22° N° 742. Rituale Medionalense

23° N° 729. Missale. XI° S.

II. Neumes sur des lignes.

Bibliothèque Impériale.

24° Antiphonaire de Gui d'Arezzo. N° 1017 ;, fonds de St Evroult XI° S.

25° N° 165 23 supplem. latin, année 994.

26° N° 1241, fonds St Germain, latin.

27° N° 21, fonds de Compiègne XII° S.

28° Rituale Senonense N° 934

29° N° 189, fonds St Germain, latin; Codex elegans XI° S.

30° N° 167, fonds St Germain, latin, XIII° S.

31° Fonds de Compiègne XII° S.

32° N° 35, fonds de St. Martin.

33° N° 21. fonds de Compiègne. Petites notes carrées sur trois, quatre ou cinq lignes. Une partie sans notes.

Bibliothèque de l'Arsenal.

34° Ordo Missæ Ambrosianæ N° 173.

Bibliothèque de Ste Geneviève.

35° BB. l. 4. XII° S.

36° BB. l. 26. Antiphonarium Bellovacense.

III. Notation en points superposés.

Bibliothèque Impériale.

37° N° 776. fonds latin, antiphonaire d'Albi, XI° S.

38° N° 780. fonds latin, antiphonaire d'Arles, XII° S.

39° N° 1132, fonds latin XI° S.

40° N° 1133, fonds latin.

41° N° 1134. fonds latin.

42° N° 1135. fonds latin.

43° N° 1136, fonds latin.

44° N° 1137; fonds latin.

45° N° 1139, fonds latin.

46° N° 903, fonds latin.

47° N° 909. fonds latin

48° N° 784, fonds latin. gros points carrés sur une ligne rouge.

49° N° 1118. fonds latin.

50° N° 1121, fonds latin.

51° N° 1186. fonds latin.

52° N° 821, fonds latin, quelques fragments.

53° N° 1088. fonds latin, 2 Vol. gros points carrés sur une seule ligne.

54° N° 821. fonds latin.

55° N° 742. fonds latin. Breviarium antiquum XI° S.

56° N° 781. fonds latin.

57° N° 778. fonds latin. portée de quatre lignes.

58 N° 781. fonds latin. XIII° S.

IV. Notation carrée.

Bibliothèque Impériale.

59° N° 712, fonds St Germain, latin, XIIIe S.

60° N° 1242, fonds St Germain, latin XIVe S.

61° N° 1243, fonds St Germain, latin, XIVe S.

62° N° 783, fonds latin. Très gros in-folio. XIVe S.

63° N° 904, fonds latin XIVe S.

64° N° 23. fonds de Compiègne. XIVe S.

65° N° 25. fonds de Compiègne.

66° N° 37. fonds de Compiègne.

67° N° 55 fonds de Compiègne.

68° N° 431 fonds de St Victor

69° N° 934 fonds de St Victor

70° N° 228. Supplément latin

71° N° 269. Supplément latin

72° N° 377. fonds de la Sorbonne. XIIIe S.

73° N° 787. fonds latin.

74° N° 774 A. fonds latin.

75° N° 770. fonds latin.

76° N° 767. fonds latin.

77° N° 1337. fonds latin

78° Graduale Rothomag. N° 905. fonds latin.

79° N° 906. fonds latin, vers l'an 1520.

80° N° 907. fonds latin. année 1531.

81° N° 908. fonds latin, année 1532, Graduel de Nevers

82° N° 15. fonds des Celestins.

83° N° 1106. fonds latin.

Bibliothèque de l'Arsenal.

84° N° 123. C.

85° N° 145. B.

86° N° 146 Psalterium et Missale XIIIe S.

87° N° 155 A. Graduale parisiense

88° N° 155 B. Graduale Sancti Victoris

89° N° 156.

90° N° 157.

91° N° 158 (papier. ann. 1566.)

92° N° 181. Missel parisien XVe Siècle.

93° N° 187.

94° N° 212.

95° N° 214.

Bibliothèque de Ste Geneviève.

96e BB. l. 10 | 97e BB. l. 11.

Bibliothèque Mazarine.

98e Nº 731 XIIIe S.

99e Nº 732 XIVe S.

100e Nº 749. Antiph. Parisiense XIVe Siecle

101e Nº 241.

102e Nº 261 XIVe S.

103e Nº 245. Officium triduanum. (Coelestinarum parisiens. Anno 1673.)

Bibliothèque de la Sorbonne.

104e M. S. t. IV. 9. etc. etc.

105e M. S. t. II. 19. etc. etc.

Appendice II.

Sur la notation en points superposés.

Le classement indiqué dans le catalogue précédent est purement artificiel, car en comparant entre-eux les différents genres de notation qui ont été en usage à des époques et dans des lieux divers, il n'est pas possible d'établir une ligne de démarcation bien tranchée entre les différents systèmes. On passe des plus anciens aux plus modernes par des transitions tout-à-fait insensibles, et l'on peut dire que le système actuel de notation musicale n'est qu'une

transformation de celui des plus anciens manuscrits que l'on connaisse.

Il y en a un qui, au premier aspect, semble différer beaucoup des autres, mais en y regardant de près, on trouve qu'il n'en diffère pas essentiellement. C'est le système de notation à points superposés. Ce nom lui vient de ce que les notes descendantes qui sont sur une même syllabe s'y trouvent le plus souvent indiquées par des points placés sur une même ligne verticale. Un grand nombre de manuscrits notés de cette manière présentent des particularités intéressantes, qui ont motivé ce second appendice.

La lecture de cette notation est ordinairement facile, parce que les intervalles musicaux des notes y sont sensiblement proportionnels aux distances entre les lignes qu'on supposerait menées parallèlement à la ligne du texte et passant par les points ou autres signes qui représentent ces notes. Souvent même une, et quelquefois deux de ces lignes sont tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin, ou bien à l'encre noire ou rouge; et dans plusieurs manuscrits du XIIIe siècle, une des sept lettres de la gamme est placée au commencement de la ligne pour servir de clef, et indiquer la note que porte cette ligne. Une note est d'autant plus aigue que le signe qui la représente est plus élevée au-dessus de la ligne du texte.

Les notes sont le plus souvent représentées par des

signes isolés qui sont des points de formes diverses; les ligatures sont bien moins fréquentes que dans les autres notations la plus commune est le clivis dont la forme est la même que celle des clivis de la plupart des manuscrits dont les neumes sont placés sur des lignes. On trouve quelquefois le porrectus; très rarement le podatus. On ne rencontre presque jamais le torculus.

La notation en points superposés renferme tous les genres d'ornement que présentent les autres notations; l'epiphonus à terminaison liquescente a cette forme (⌐/), le cephalicus celle ci (`·ʃ); le strophicus est figuré par plusieurs points sur la même ligne; les différentes espèces de pressus le sont par ce signe (ɣ), le quilisma et le salicus par cet autre (ɣ). Mais ce qui mérite le plus de fixer l'attention, c'est la forme des points dans plusieurs manuscrits dont la notation est très régulière et bien exécutée. Je signalerai surtout celle des beaux antiphonaires d'Arles et d'Albi, N.ºs 780 et 776 de la bibliothèque impériale. Le premier de ces manuscrits a trois sortes de points (▪ • ʃ), et le second en a cinq (▪ • ʃ ~ ɔ). La forme la plus commune de ces points est celle d'un petit parallélogramme ou rhombe (▪ •); les autres sont munis d'un appendice qui leur donne un air de ressemblance avec les noires ou les croches de notre musique (↑ ʃ ʃ). Le manuscrit d'Albi et plusieurs autres présentent une forme beaucoup plus rare, c'est celle d'un petit c renversé (ɔ).

La forme rhomboïdale se montre dans deux positions différentes, la grande diagonale du rhombe est ou verticale ou inclinée. Cette dernière position est la plus fréquente ; elle se présente plus souvent que toutes les autres ensemble.

Ces différences de position ou de formes dans les points indiquent des différences de valeur dans les notes. Ainsi la note représentée par le point rhomboïdal perpendiculaire est plus longue que celle qui est figurée par le point rhomboïdal incliné, comme on devait s'y attendre d'après ce qui a été dit (page 29.) au sujet des valeurs relatives des différentes sortes de virga. Ce qui le prouve, c'est que lorsqu'on voit un seul rhombe vertical placé au-dessus d'un seul rhombe incliné, ces deux points réunis correspondent toujours soit à un clivis, soit aux deux premières notes d'un porrectus, soit aux deux dernières d'un torculus dans les autres manuscrits. Je n'ai pas trouvé d'exception à cette règle. On peut s'en convaincre en examinant l'un quelconque de mes tableaux. Ainsi le seul graduel Sciant gentes de la Sexagésime contient 27 fois ce groupe dans l'Antiphonaire d'Arles, et 24 fois dans l'antiphonaire d'Albi, et il correspond, dans les autres manuscrits, 21 fois à un clivis, 6 fois aux deux premières notes d'un porrectus pour le premier, et 20 fois à un clivis, 4 fois aux deux premières notes d'un porrectus pour le second. Or la première note du clivis et du porrectus est plus longue que la seconde ; d'où il suit que la note figurée

par un point rhomboïdal perpendiculaire est plus longue que celle du point rhomboïdal couché.

Des observations toutes semblables démontrent de la manière la plus nette que les notes représentées par des points munis de queues sont plus longues que celles qui sont figurées par des points rhomboïdaux couchés. En effet, les premiers correspondent toujours soit à la dernière note d'un *podatus*, d'un *porrectus* ou d'un *scandicus*, soit à la seconde d'un *torculus*, soit à la première d'un *climacus* où d'un *clivis*.

On remarquera que la seconde note *torculus* correspond toujours, dans la notation en points superposés, soit à un point muni d'une queue, soit à la première note d'un *clivis*; très rarement à un point rhomboïdal perpendiculaire, et jamais à un point rhomboïdal incliné; ce qui prouve bien que le *torculus* ordinaire doit être traduit comme je l'ai indiqué (page 42).

J'ai trouvé que le point (ᒋ) avait une valeur intermédiaire entre les points (•) et (ᑦ), et que le groupe (.ᑦ) correspondait au *podatus* dont la première note est longue dans les manuscrits de Worms et de S.t Gall.

Les antiphonaires d'Arles et d'Albi, le manuscrit 1132 et quelques autres, présentent des particularités singulières et curieuses relativement à la manière dont le *climacus* y est représenté. On vient de voir que le rhombe vertical indiquait une note plus longue que celle du rhombe incliné. Or tandis

que ces manuscrits s'accordent très bien entre-eux dans la manière dont ils traduisent tous les autres neumes, ils cessent de s'accorder dans la traduction du climacus. Ainsi lorsque ce neume représente trois notes dont la dernière est à une tierce au-dessous de la première, les manuscrits d'Arles et d'Albi traduisent presque toujours la seconde par un rhombe vertical, et les deux autres par des rhombes inclinés (⁝); et si la 3e est à plus d'une tierce au-dessous de la première, l'Antiphonaire d'Arles représente le climacus par un rhombe vertical placé au-dessous de deux rhombes inclinés (⁝), et quelquefois par un point à queue au-dessous de deux rhombes inclinés (⁝) ou bien d'un rhombe vertical et d'un rhombe incliné (⁚); Mais l'Antiphonaire d'Albi le traduit comme le précédent ou bien de cette dernière manière. Si le climacus représente quatre notes l'antiphonaire d'Arles le traduit par des rhombes dont le premier est vertical, le 2e incliné, le 3e vertical et le 4e incliné (⁞) et s'il représente cinq notes, la 1re, la 3e et la 5e sont figurées par des rhombes inclinés, la 2e et la 4e par des rhombes verticaux (⁞); c'est une règle constante dans ce manuscrit. Ici l'antiphonaire d'Albi diffère complètement de celui d'Arles, et il n'est pas toujours d'accord avec lui-même, car il traduit alors le climacus tantôt d'une manière, tantôt d'une autre; mais les premières notes de ce neume y sont presque toujours plus longues que les dernières. Les autres

manuscrits présentent des variations semblables.

Ces variations proviennent de ce que primitivement les notes descendantes sur une même syllabe ne s'exécutaient pas toujours de la même manière. On trouve effectivement que dans les manuscrits de Worms et de St. Gall le climacus n'est pas toujours formé d'une virga suivie de brèves égales entre-elles ; mais que la première note est tantôt plus, tantôt moins longue, puisque la virga qui la représente est quelquefois coupée, et que les notes suivantes sont tantôt plus tantôt moins brèves, puisqu'elles sont figurées tantôt par des points, tantôt par de petits traits, tantôt par des points et des traits diversement disposés.

Mais plus tard on aura fait dans certaines écoles des règles générales de ce qui n'était que des cas particuliers ; et c'est ce qui explique le passage suivant du traité de musique de Jérome de Moravie, où l'on trouve une règle particulière à une école pour exécuter des suites de notes ascendantes ou descendantes : „ Quandocumque extra syllabas et dictiones,
„ metro scilicet interrupto, sunt quatuor notæ sive descen-
„ dentes sive etiam ascendentes, solutæ vel ligatæ, tunc
„ prima est longa, secunda brevis, tertia id est penultima,
„ et quarta id est ultima sunt longiores. Si vero iterato
„ geminentur, prima erit brevis, secunda longa, tertia et
„ quarta sicut prius, eo scilicet quod variatio modi fastidium

tollit et ornatum inducit. Si vero fuerint quinque notæ, tunc similiter variatur, eo quod semper prima est longa, secunda brevis, tertia semi-brevis, quarta et quinta sicut prima: (longiores)

Malgré ces divergences que présentent les manuscrits notés en points superposés, dans la manière d'exécuter le climacus, si l'on s'en tient à une première approximation, et qu'on se contente d'une distinction générale des notes en longues et en brèves, sans avoir égard aux nuances intermédiaires de durées plus ou moins grandes, on trouvera entre ces manuscrits et les plus anciens qui soient notés en neumes purs une concordance véritablement surprenante, et qu'on n'aurait pas osé espérer. C'est tout au plus si l'on trouve un défaut d'accord sur huit ou dix notes. Ainsi sur les seize premières notes de l'introït Nos autem, il y a une concordance complète entre l'antiphonaire d'Arles et le missel de Worms. Il n'y a qu'une différence sur les vingt huit premières notes du même introït. Je vais encore prendre pour exemple le premier verset du graduel de la Sexagésime Sciant gentes, et comparer entre-eux les quatre manuscrits suivants: Missel de Worms; fac-simile de St Gall; antiphonaire d'Arles; antiphonaire d'Albi. Dans le tableau ci-dessous, j'indiquerai les brèves par un point, et les longues par un trait vertical, suivant l'ordre où on les trouve dans chaque manuscrit.

Je marquerai les signes d'ornement lorsqu'ils se rencontreront.

Worms	· | · · | | · · · [10] | · [illegible] · 9 · [20] [illegible] · [illegible] · | · | · | | [30] | | · / /
St Gall	· | · · | | · · · · | · · | · · 7 · | | · 7 · | · | · | | · | | · / /
Arles	· | · · · | · · · · | · | · · 7 · · 7 | · | · 7 · · / · / / · / ·
Albi	· | · · · | · · · · · | · | · 7 · · / · / · / · · / · / / · / /
Worms	· · / · / [40] / / · w / · · · / [50] / / · / · / · / · [60] / · · / · · / · / · / [70]
St Gall	· · / · / / / · w / / · · / · / / · / · / · / · / · · / · · · · / · /
Arles	· · / · / / / · r · / / · / · / / · / · / · / · 7 · · / · · / · / · /
Albi	· · / · / · · · r · / · · / · / / · / · / · / · 7 · · / · · · · · / · /
Worms	· / · · / · / ✓ / · [80] / 5 / · · / · · / [90] · · / · · · / · · / ·
St Gall	· / · · / · / ✓ / · P / / · 7 · · · / · · / · · · / · · / ·
Arles	· · / · / · / ✓ / · 7 · / · · / · · / · 7 · · / · · / ·
Albi	· / / · / · / ✓ / · 7 · / · · / · · / · 7 · · · / · · · ·
Worms	/ · [illegible] · / · · / · [110] · · · · · ∂ / · · / · [120] · w · / · · / · · · [130]
St Gall	/ [illegible] · / · · / · · · · · ∂ / · / · w · / · · / · · ·
Arles	/ · / · · · · · / · · · · · / · · / · · r · / + · · P P P ·
Albi	/ · / · · · · · / · · · · · / · · · / · · r · / · · / / · ·
Worms	/ · · / · · · · / · ⌒ [142].
St Gall	/ · · / · · · · / · ⌒
Arles	/ / · · / · · · / · / ·
Albi	/ / · / / · · · / · · ·

Pour former ce tableau, j'ai considéré comme brèves, dans les manuscrits de Worms et de St. Gall, toutes les notes

qui ne sont pas représentées par la grande virga, soit isolée, soit unie à d'autres signes élémentaires dans les neumes composés ; et dans les manuscrits d'Arles et d'Albi, seulement celles que représentent les rhombes inclinés, et la dernière des clivis.

Ce tableau fait voir combien sont peu nombreuses les divergences entre les manuscrits d'époques, d'écoles et de notations très diverses, même sous le rapport du mode d'exécution. Je ne me suis donc point trop avancé en affirmant, dans l'appendice précédent, que les distinctions des longues et des brèves étaient les mêmes dans le plus grand nombre des cas. Mais je dois faire observer que pour obtenir cette concordance entre les manuscrits, il faut absolument interpréter les différents signes neumatiques d'après les règles que j'ai exposées. Les divergences deviendraient d'autant plus nombreuses qu'on s'en écarterait davantage. On voit que la notation en points superposés apporte une confirmation éclatante et décisive de la justesse de ces règles ; car il serait manifestement absurde de supposer que l'accord qu'elles révèlent entre les manuscrits ne soit que l'effet du hasard.

Chants du XIe Siècle.

Les chants suivants ont tous été extraits de la partie la plus ancienne du manuscrit N° 1139 de la bibliothèque Impériale ancien fonds latin. Des trente huit planches du fac-simile publié par Mr de Coussemaker dans son histoire de l'harmonie au moyen âge, douze contiennent des chants tirés de la même source. La notation qui est à points superposés, est très irrégulière dans certains endroits, et alors il faut une grande attention pour la traduire; car souvent les changements de position ne sont pas indiqués, et c'est ce qui a induit quelquefois en erreur Mr de Coussemaker dans les traductions qu'il en a données.

Ce savant archéologue assure que tous ces chants sont à rhythme indéterminé, comme le sont presque tous les chants de l'Eglise. Cela est vrai pour le plus grand nombre d'entre eux; mais il y en a qui demandent évidemment à être mesurés, tels que ceux de Organa lætitiæ, de Ad est sponsus de Promas chorus hodie, et de quelques autres, dans lesquels la mesure est indiquée par le rhythme des vers.

Mr de Coussemaker parait penser que les deux chants qui sont écrits sur le Jubilemus exultemus n'étaient pas faits pour être exécutés ensemble. J'espère qu'il changera

d'avis lorsqu'il aura examiné la traduction que j'en donne.

J'ai encore découvert un exemple de chant à deux parties sur le refrain *Ad hæc solemnia* de la pièce si originale qui donne la déclinaison complète de *Annus novus*. Après le couplet du *nominatif*, on chantait le refrain sur une première mélodie. Après le couplet du *génitif*, on chantait le même refrain sur une seconde mélodie. Après les couplets suivants, les deux mélodies étaient chantées simultanément, de manière à former un duo, et c'est ce qui est clairement indiqué par les paroles suivantes : *in cantica vocitetur organica* que renferme le troisième couplet. On sait en effet que ces mots *cantica organica* ne peuvent signifier que des chants à plusieurs parties. D'ailleurs ces deux parties exécutées ensemble donnent une harmonie conforme aux règles admises dans le XIe siècle, et cette harmonie me semble meilleure que celle de *Jubilemus*, et même de *mira lege* que Mr de Coussemaker a publiée dans l'ouvrage cité ci-dessus.

Ces deux exemples de déchant, celui de *Jubilemus* et celui de *Ad hæc solemnia*, sont intéressants à plus d'un titre. D'abord ce sont les plus anciens qui soient connus, car celui de *Mira lege* paraît être d'une écriture moins ancienne ; ensuite celui de *Jubilemus* se distingue par le grand nombre de notes que contient l'une des parties. Mais celui de *Ad hæc solemnia* est bien plus remarquable,

car il est mesuré ; le caractère du chant l'indique clairement ; ensuite on y voit dominer le mouvement contraire dans l'harmonisation, mouvement qui était si familier aux compositeurs de déchant du moyen âge ; enfin il ne renferme peut être rien que ne puisse admettre un harmoniste d'aujourd'hui à l'exception de la cadence finale qui exigerait une note sensible.

Le chant de l'hymne Ave maris stella est encore aujourd'hui l'une des mélodies les plus populaires de l'Eglise. On en trouve une imitation curieuse dans le chant de O Maria Deu Maire. Dans plusieurs endroits il est identique à celui que la Commission de Reims a donné à cette hymne.

Il est aisé de reconnaître que nos pères du XIe Siècle avaient une prédilection marquée pour cette admirable mélodie, car on trouve plusieurs chants qui renferment la même idée, comme ceux de Jerusalem mirabilis et de Novus annus qui débutent de la même manière. Celui de Lætamini, plebs, hodie peut encore être considéré comme une variation plus ornée du même motif. Enfin j'ai retrouvé ce même chant appliqué à une hymne de Ste Anne et à la première strophe de plusieurs proses dans un certain nombre de manuscrits.

Le chant de Adest sponsus est le seul que j'emprunte à la partie du manuscrit N° 1139 qui a été publiée par Mr de Coussemaker. Je le place ici pour deux raisons ; la première parceque je crois qu'il doit être mesuré comme je l'indiques ;

la seconde afin qu'on puisse le comparer à celui du Stabat que je rapporte ici tel qu'on le trouve dans quelques éditions anciennes de l'Antiphonaire Romain. Le commencement de ces deux chants est à très-peu près le même, ce qui me porte à penser que ce chant du Stabat serait le chant primitif de cette prose. Celui qui est aujourd'hui en usage pourrait bien n'en avoir été qu'une partie d'accompagnement, car en y faisant une très légère modification au premier vers il s'harmoniserait avec le précédent suivant les règles de l'époque. Il y aurait deux quintes de suite; mais on admettait alors les successions de quintes dans le déchant.

Il y a dans la même partie du manuscrit plusieurs épitres, sanctus et agnus Dei avec gloses ou paraphrases, j'ai choisi l'épitre de Pâques comme un exemple curieux de ce genre de composition. Ce précieux recueil commence, comme l'office des Matines, par le Domine, labia mea aperies. Voici les textes de tous les chants que j'ai choisis :

I

Domine labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam.

De superius affero nuntium,
Statim esse Consiliarum,
Deum fortem, principem gentium,
Dantem reis vitæ remedium
Jam festa dies

O tu, Cantor, qui debes canere
Aut incipe, vel fac incipere;
Jam tempus est psallendi vespere.
Jam festa dies.

Rumpe moras, rumpe silentium;
Sursum leva jam supercilium,
Et dic : Deus in adjutorium.
Jam festa dies.

II.

Deus, in adjutorium
Intende laborantium;
Et doloris remedium
Festina in auxilium.
In te, Christe, credentium
Miserearis omnium,
In sæculorum sæcula
Qui es Deus per sæcula

Christus in nostra patriâ,
Quæ vocetur nomenia,
Ostendus est hominibus
Maximis, mirabilibus.
Ut chorus noster psallere,
Et laudes possit dicere,
Tibi, Christe, rex gloriæ
Gloria tibi, Domine.

III.

Nunc clericorum concio
Devota sit cum gaudio,
In tanto natalitio;
Nam summi Patris filio
Datur hæc celebratio.
Gaudeat homo!
Qui carnis sumpto
Pallio
In virginis palatio
Nostra fuit redemptio
Gaudeat homo.

Factus novem mensibus
In claustris virginalibus,
Non in tectis regalibus,
Is, parvis et pauperibus
Est natus puer regius
Gaudeat, etc.

Pro nobis pannis vilibus
Est involutus Dominus,
Æterni Patris Filius.
Gaudeat, etc.

Hic restauravit gaudium
Animabus fidelium
Quod abstulit dæmonium
Gaudeat homo.

Inter arcta præsepia
Puer est strictus fascia;
Namque in pueritia
Mater præbebat ubera
Nutritur sic infantia.
Gaudeat, etc.

O miranda potentia!
Quis unquam audit talia?
Patrem lactavit filia.
Gaudeat, etc.

In hoc fallit quod docuit
Boetius qui retulit
Quod mulier si peperit,
Necessitas hoc arguit
Quod cum viro concubuit
Gaudeat, etc.

Inde natura stupuit,
Jus amisisse doluit,
Miratur quis hoc potuit.
Gaudeat, etc.

Hic in crucis patibulo
Vitæ damnati æmulo
Tirannum trudens vinculo,
Fuso cruore proprio,
Nos redemit de baratro.
Gaudeat, etc.

Quæ sanguinis effusio
Nostra fuit redemptio.
Modo dicatur lectio.
Gaudeat homo!

Qui carnis sumpto
Pallio
In virginis palatio
Nostra fuit redemptio.
Gaudeat homo!

IV.

Ex Adæ vitio
Nostra perditio
Traxit primordia.
Dei et hominum

Per Christum Dominum
Facta concordia
Eia
Gaudeat Ecclesia
Fidelium!
Virgo mater filium
Humillimum
Redemptorem,
Virgo mater edidit
Quod accidit
Præter morem

Ut solis radius
Intrat innoxius
Fenestram vitream,
Sic Dei filius,
Imo subtilius,
Aulam virgineam
Paleam
Retulit ad aream
Ventilabrum;
Infra carnis velabrum
Candelabrum
Veræ lucis
Ceu sol nube latuit
Nec horruit
Mortem crucis

V.

Annus novus in gaudio
Agatur in principio;
Magna sit exultatio
In cantoris tripudio.
Ad hæc solemnia
Concurrunt omnia
Voce sonantia
Cantoris gracia
Et vitæ spatia
Per quem lætitia
Fit in Ecclesia

Anni novi principium
Vox celebret psallentium,
Et cantorem egregium
Hymnus extollat omnium
Ad hæc solemnia, etc...

Anno novo in cantica
Vocitetur organica
Tota sonet ars musica
In cantoris præsentia
Ad hæc etc...

Annum novum celebrantes
Exultantes et lætantes
Et cantorem venerantes
Gaudeamus congaudentes.
Ad hæc, etc.

Anne nove, sit titulus
Hodie ineffabilis;
Et tu, cantor mirabilis,
Esto per sæcla stabilis
Ad hæc, &a.

VI.

Gaudeamus novā cum lætitia
Fulget dies hodierna
Natā luce sempiterna
Nova dies nova natalitia
Novus annus nova hæc solemnia
Nova decent gaudia
Novæ laudis cantica.

Ejus gaude juvenili
Senex ætas ac senili
Dat se visum Simeoni veteri
Mutat aquas sub ætate pueri
Novitas miraculi
Quo mittuntur jaculi.

Speciali gaude choro
Maritali vincta toro;
Suo Deus sempiterno filio
Copulat Ecclesiam connubio
Viduatā domino
Anna, gaude gaudio.

Omnis ætas ergo gaude
Sed tu, virgo, prius plaude.
Virgo parit filium prudentiæ
Novum genus mirum hoc potentiæ
Partus ecce feminæ
Sine viri semine.

Corde Patris genitus manens in principio
Venit ad nos humilis ab axe sidereo
Quærens quod perierat parentis imperio

VII.

Alto consilio
Divina ratio
Restaurans hominem
Immitit cœlitus
Vim Sancti Spiritus
Quâ replet, quâ replet, quâ replet
Quâ replet virginem
Pectus virgineum
Cœlo capacius
Totum et integrum
Claudit interius
Illum qui Deus est, Deus est, et Dei filius
Visitatur de sede supera
Babylonis misera filia
Persona filii missa non altera
Venit Christus nostra lætitia.
Moratus est fletus ad vesperam
Matutinum ante luciferum
Castitatis ingressus uterum
Nostræ carnis sumit mortalia.
Nube carnis Majestatis, occultat præsentiam
Pugnaturus non assumit armaturam regiam;
Sed prætendit inimico mortalem substantiam.

Capit Deus temporale nascendi principium;
Et pudoris non amisit virgo privilegium.
Non post partum castitatis emarcessit lilium

Ardet rubus, sed ardenti
Non nocet vis elementi;
Flamma nihil destruit.
Sic virgine pariente,
Nihil partu destruente,
Virginitas floruit.
Solvitur Abrahæ sera promissio;
Jam fere sæculi decurso spatio
Nobis locutus est Deus in filio.
Cumæi carminis completur littera,
Rex, inquit, veniet de sede supera
Qui præsens hominum judicet opera.
Cum non salvet hominem legis observatio,
Deus orbem visitat ortu necessario.
Nec per legem gens solvatur,
Nec mortuus suscitatur
Per præmissum baculum,
Donec præsens Eliseus
Et cum carne præsens Deus
Visitavit sæculum

VIII.

Virgine nato
Rege beato,
Gaudeat orbis!
Hoste fugato
Sed medicato,
Gaudeat orbis!

Lux dominatur
Nox separatur;
Gaudeat orbis!
Vita paratur,
Mors reparatur;
Gaudeat orbis!

IX.

In laudes Innocentium
Qui passi sunt martyrium,
Psallat chorus infantium
Alleluia.
Sit decus regi martyrum
Et gloria.

Cum filius apparuit,
In quo Pater complacuit,
Terrenus rex infremuit,
Alleluia.
Sit decus regi martyrum
Et gloria.

Hunc magos jubet quærere
Et præcedenti sidere
Tres ideis trinum colere
Alleluia. &c....

In somnis hanc fallaciam
Viderunt; hi, ad patriam
Per viam tendunt aliam
Alleluia, &c...

Herodes quod paraverat,
Iratus rex cum fuerat,
Nefas constans celaverat,
Alleluia, &c...

Ut vitam mortes omnium
Occidens Dei Filium
..... regis imperium
Alleluia. &c...

Omnis homo	Clericorum
Sacra domo	Suâ salvet gratiâ
Propagate Domini,	Quia sic. &c..
Consecrate	Protopl. &c.
Vel signate	Crucis. &c.
Suo sancto nomini	
Gratulare	

XI.

Benedicamus Sanctæ Mariæ.

Jubilemus	Redemptori
Exultemus	Plasmatori
Intonemus canticum	Salvatori omnium.

X.

Novus annus
Dies magnus
Adsit in lætitiæ!
Lux æterna
De supernâ
Venit ad nos regiâ
Culpam sævæ
Matris Evæ
Plena deles gratiâ
Quia sic genitor paradisi Adam
Protoplasma suum venit ad patriam
Crucis e pretio reparando viam

Eia lætare!
Salus datur homini
Quia sic, &a..
Protoplasma, &a.
Crucis, &a...

Ad hæc festa,
Christe, para
Cuncta nobis prospera
Qui gubernas
De superna
Jure terrena omnia
Istum chorum

Hoc natali
Salutari
Omnis nostra turmula
Deum laudet
Sibi plaudet
Per æterna sæcula;
Qui hodie
De Mariæ
Utero progrediens,

Homo verus
Atque herus
In terris apparuit.
Tam beatum
Ergo natum
Cum ingenti gaudio
Collaudantes
Exultantes
Benedicamus Domino.

XII.

Lætamini plebs hodie fidelis
Quo Stephanus locatus est in cœlis

Fulget martyr sanctissimus ut rosà
Inter sanctorum agmina formosa.

XIII.

Regi nato Domino.
Utero virgineo.
Gaudeat omnis homo
Angeli de puero
Nuntiant cum gaudio
Gaudeat, etc.
Gaudium pastoribus
Nuntiavit angelus
Gaudeat, etc.
Qui sine principio
Est in matris gremio,
Gaudeat, etc.

De cœlo sidereo
Ad nos venit solio
Gaudeat, etc.
Ut jam fere perdito
Ferat opem sæculo
Gaudeat, etc.
Hinc desserviat puero
Angelorum concio
Gaudeat, etc.
Hujus incarnatio
Nostra fit redemptio
Gaudeat, etc.

Hujus incarnatio
Nostra fit remissio
Gaudeat, etc.

Huic corde et animo
Benedicamus Domino
Gaudeat, etc.

XIV.

Castitatis lilium effloruit
Quia Dei filius apparuit.
Fulget dies ista nobilis

Regi nato exultat in laudibus,
Multitudo cœlestis exercitus;
Fulget, etc.

Virgo natum sacro lactat ubere
Quem concepit sine viri semine
Fulget, etc.

Ad videndum monet ire protinus
Stella magos, et pastores angelus
Fulget, etc.

Salvatorem pastores annuntiant,
Regem natum magi donis prædicant.
Fulget, etc.

Virgo mater servat hæc in animo,
Et per cuncta benedicat Domino.
Fulget, etc.

Incorrupta virgo et puerpera,
Tua vitæ pietatis janua
Munda pie nostra pectora

Tu fœcunda finis et ex tribulis
Curans vulnus humanæ propaginis
Munda, etc.

XV.

Chant des Croisés.

Jerusalem mirabilis,
Urbs beatior aliis,
Quam permanens optabilis,
Gaudentibus te angelis

Nam in te Christus veniens
Aperta bona tribuens,
Super asinum residens
Gens flores terræ prosternens.

Et ibi cœnam fecerat,
Cum discipulis manderat,
Judas illum prodiderat,
Trigenta nummis venderat.

Illum Judæi emerant,
Colaphos ei dederant,
In faciem consputerant,
Et in cruce suspenderant.

In ligno pœnas passus est
In latus perforatus est,
Pedes, manus confixus est
Ibique nos redemptus est.

Et in sepulcro positus
Custoditur militibus
Tandem surrexit Dominus.

Illis aspicientibus

Illuc debemus pergere,
Nostros honores vendere,
Templum Dei acquirere,
Sarracenos destruere.

Quid prodest nobis omnibus,
Honores adquirentibus,
Animam dare penitus
Infernis tribulantibus.

Illuc quicumque venderit,
Mortuus ibi fuerit,
Cœli bona deceperit,
Et cum sanctis permanserit.

XVI.

O Maria, Deu Maire,
Deu te e filz et paire
Domna, preia per nos
To fil lo glorios

Et lo pair aissamen
Preia per tota jen.

E cel no nos socor,
Tornat nos et a plor

Eva creet serpen
Un agel resplanden
E so nos envai gen
Deus ner om veram en.

Car de femna nasquet
Deus la femna salvet
Epre quo nasquet hom
Que garis en fos hom

Eva moler Adam
Quar creet los etam
Nos mes en tál ifan
Per quam vemset efam.

Eva mot foleet
Quar de quen frut maniet
Que Deus li devedet
Etal que la creet

E cel nos ancreet
E deu fruit no maniet
Ja no murira hom
Chi amet nostre Deu.

Mastán fora de gen
Chanera garunen,

Cil chi perdut serau
Ja perre no ferau.

Adam meniet lo fruit
Per que fom tuit perdut.
Adam no creet Deu;
Arot nos en vai greu.

Deu receubt per lui mort
E la crot a gran tort
Eve sort alert Dia
Si eum odu maria.

Aut apostols cumtét
Edis cap Deu parlet
Quen poi de Galilea
Loverem augera

Vida qui mort aucis
Nos donet paradis
Gloria aisamen
Nos de Deu veramen.

XVI.

Resonemus hoc natali
Cantu quodam speciali
Deus ortu temporali

De secreto virginali
Processit hodie
Cessant argumenta perfidiæ

Magnum quidem sacramentum;
Mundi factor fit figmentum,
Sumens carnis indumentum
Ut conferat adjumentum
Humano generi
Catus inde mirantur superi

Post mærorem redit risus
Aperitur paradisus,
Et in terris Deus visus

Lapis manu non præcisus
Quem vidit Daniel
Quem venturum prædixit Gabriel.

Hic est noster angularis
Spes justorum salutaris;
Hic est noster salutaris
Potens cœli, terræ, maris
Facturæ condolens
Quam premebat tirannus insolens.

XVIII.

Congaudeat Ecclesia,
Per hæc sacra solemnia;
Et gaudens cum lætitia,
Læta ducat tripudia.

Ergo gaude gaudio,
Juvenilis concio!

Ac de Patris filio
Virginis in gremio,
Christo Dei filio
Nato,
Novo puerperio
Facto
Gaudeat homo, Gaudeat homo.

XIX.

Promat chorus hodie,
O Concio!
Canticum lætitiæ,
O concio!
Psallite concio
Psallat cum tripudio.

Regum rex et Dominus,
O Concio!
Quem non claudit terminus
O Concio!
Psallite Concio
Psallat cum tripudio.

Ex cujus imperio
O concio!
Servit nostra regio
O concio!
Psallite concio
Psallat cum tripudio.

XX.

Eva virum dedit in mortem;
Omnes eam sequimur sortem;
Perdidimus cœli cohortem.
Gemit homo se hinc exortem
Pulsus in hac patriam
Patitur miseriam.
Proh dolor! Proh dolor!
In sudore corporis
Cursum habens temporis
Et corporis, et temporis;
Surgunt spinæ, tribuli,
Operantur exuli
Humillimi
Humillimi
Eva mater parit in tristitia
Terribilis data sententia
Sorte vivent misera
Quos vipera
Letifera
Detrudit ad infera
Sedentes de supera; ad infera, de supera.

XXI.

Prima mundi seducta sobole
Turbati sunt paradisicolæ
Fraude nota.
Fraude nota, Adam condoluit;
Eva quoque quæ scelus monuit
Fit commota.
Fit commota, planxit que nimium
Quæ seduxit et suum socium
Adam Eva.
Adam Eva mali convivio
Imposuit longo exilio
Uxor Eva.
Uxor Eva decepit hominem
Fraude, sed fraus per sanctam virginem
Est adempta.
Est adempta plebs diabolica
Ergo plaudat voce magnifica
Plebs redempta.

Plebs redempta placidat magnificè
Benedicat nato deificè
Ex Maria.

Ex Maria natus est Dominus
Cujus regni non erit terminus
Et gratias.

XXII.

Omnis curæ homo promere cantica
Sunt completa modo verba prophetica
Et verbum caro factum
Virga tulit florem, stella maris solem,
Incorrupta novam Virgo parit prolem

Quam miranda fuit gratia nascentis!
Ut sic contereret vincula serpentis!
Qua mortale genus ante tenebatur
Qui nos sic liberat, hic benedicatur.

XXIII.

Organa lætitiæ
Vox sonat Ecclesiæ:
Rex æternæ gloriæ,
Filius fit filiæ.
Verbum Dei fit in carne
Incarnandi novo more
Homo fit in Virgine
Sine viri semine
Mater plena numine
Hoc in opere
Operante nemine
Nisi sancto Flamine
Homo gaude!
Quia te proprio sanguine
Lavit a crimine

Igitur heretici
Taceant falsidici
Quidquid solet objici
Gaudeant catholici
Practici, theorici,
Tam clerici quam laici
Et ei Benedicamus.
Dei benedictio
Ab originalio
Liberati vitio
Hoc in exilio
Ipso præsidio
Egemus demno
Ideo
Illud oratio

Possea et actio,
Homo jam ex debito
Deo laudes reddito
Qui tibi pro vetito
Subvenit perdito
Dono gratuito
Non suo merito
Facito
Quod sine termino
Sit cum hoc Domino
Benedicamus Domino.

XXIV.

Benedicamus Do benigno voto
Qui cuncto præsidet mundo
Cœlo arvo atque ponto
Domino sidereo
Stirps Jesse florigeram
Germinavit virgulam :
Et in florem spiritus
Quiescit paraclitus.
Fructum profert virgula
Per quem vivunt sæcula
Dicamus :
Stirpis est davidicæ
Virga dicta mystice
Quæ sic et sic floruit,
Et quæ florem protulit.
Virga Jesse Virgo est Dei mater
Flos filius cui est
Cujus paterno
Huic flori
Præter morem edito
Canunt chori
Sanctorum ex debito:
Laus, laus, jubilatio
Potestas cum imperio.
Sic sine termino
Cœlorum Domino.

XXV.

Gratuletur
Et lætetur
Fidelium concio;
Nato rege
Facto grege
Omnes uno gaudio.
Psallat lætus
Noster cœtus

In hoc natalitio
Sed cantantia
Et lætantia
Pura sit devotio
Dulcia melos
Tangat cœlos
Cum sonoris vocibus
Terra sonet,
Aer tonet,
Et resultet laudibus.
Nam sacrarum
Scripturarum
Patet vaticinium
Descendisse
Et sumpsisse
Carnem Dei filium.
Unde sacrum
Per lavacrum
Liber sacrificium.
Homo pura
Creatura
Benedicat Dominum
O Judæa!
O gens rea!
Pone contra nœvias.
Profitere
Natum vere
Et dic Deo gratias.

XXVI.

Patris ingeniti filius
Venit æthereis ædibus;
Secretæ fit rei nuncius
Puellæ Gabriel angelus
Dicens: O Domina;
Aveto, Maria
Cujus sum vernula,
Defero nuntia.

Ecce concipies utero
Filium paries Domino
Sedebit Davidis solio
Regnabit, sed sine termino.
His verbis credula
Conjugis nescia
Supernâ gratiâ
Virgo fit gravida.

Factus est hodie terminus
Quo mundi creator Dominus
Humanis se subdens legibus
Factus est hominis filius.

Servus cum Domino
Mixtus in merito
Tuo perpetuo
Benedic Domino.

XXVII.

Radix Jesse, castitatis lilium
Stella nova novum profert radium
Rosa mitis et conculcans lolium
Exulatis
Captivatis,
Morti datis
Mater natis
Dedit gratis
In te bravium
Nova profert radium
Virgo Dei filium
Qui est salus omnium.
Qui non habet initium
In hoc venit exilium
Dare nobis consilium
Cujus in præconia
Intonet harmonia
Resonet symphonia
A Patre nato
Athanato
Athanato
Athanato
De Virgine Maria
Ergo per hæc gaudia
Gaudet cœli curia
Gaudeat Ecclesia
Vociferans prodigia
Per hæc sacra solemnia
Patrem natum de filia
Per hæc sacra solemnia.

XXVIII.

Congaudeat turba fidelium
Natus est rex salvator omnium
In Bethleem.
Laudent cœli nuntiat angelus
Et in terris pacem hominibus
In Bethleem.
Loquebantur pastores invicem
Transeamus ad novum hominem
In Bethleem
In præsepe et bos et asinus
Cognoverunt quod esset Dominus
In Bethleem.

Tunc herodes quærit perimere
Quem debebat orandum quærere
In Bethleem
Ex humanâ virgine nascitur
Quo nascente gaudens efficitur
Jerusalem
Benedicat plebs ergo virginem
Venter cujus cælorum pertulit
Artificem

Rege nato sidus exoritur
Quo prævio regum conjungitur
Societas
Par est nussus, par est intentio
Pari quærunt regem consilio
Quo jaceat.
Reges intrant, regem reperiunt
Cui aurum, thus, myrrham offerunt
Et gratias.

XXIX.

Vallis montem
Lapis fontem
Spina rosam
Speciosam
Edidit;
Virga nucem,
Virgo ducem,
Mater facta
Sed intacta
Reddidit.
Stella solem,
Virgo prolem;
Caro numen,
Parit lumen
Cæcitas.
Et latuit

Quod patuit
Sub servili
Carne vili
Deitas.
Ergo nos puro animo
Benedicamus Domino.
O mirande
Et laudande
Cujus talia
Æternalis
Deitas!
Nam servatur
Ne rumpatur
Impregnantis
Generantis
Castitas

Reformarat,
Animarat
Pater matrem,
Mater patrem
Generarat.
Lux dici

Deus Dei
Verbum patris
Partus matris
Splenduit
Per saeculi miserias
Reddamus Deo gratias.

XXX.

Be Deu hoi mais finir nostra razos
Un pauc soclar que trop so aus lozos
Levendo clerc que dipendo respos

Tu autem Deus qui es paire glorios
Noste preiam quet remembre do nos
Quant trearas los mals d'entre los bos.

XXXI.

Paschae domini Epistola

Ecce manu fortis vivi retinacula mortis.

Plaude creatura! barathri jam despice jura.

Ibi confregit potentias; arcum, scutum, gladiumque et bellum

Plaude, creatura! perierunt vincula dura.

Audi; ecce unde. — Lectio epistolae beati Pauli apostoli, ad Corinthios.

Fratres: Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi.

Cantate Domino canticum novum, alleluia; quia mirabilia fecit. Audi, ecce unde.

Etenim pascha nostrum immolatus est Christus. Res mira, res nova, res sancta!

Laudate Dominum, omnes angeli ejus; laudate eum omnes virtutes ejus.

Dragma reperta. Plaude, creatura! deasic (?) plaudenda futura:

Itaque epulemur, non in fermento veteri, neque in fermento malitiae et nequitiae;

sed in azymis sinceritatis et veritatis.

XXXII.

Adest sponsus qui est Christus; vigilate, virgines.
Pro adventu ejus gaudent et gaudebunt homines
Venit enim liberare gentium origines
Quas per primam sibi matrem subjugarant dæmones.
Hic est Adam qui secundus per prophetam dicitur.
Hic pependit, ut cœlesti patriæ nos redderet,
Per quem scelus primi Adæ à nobis diluitur
Ac de parte inimici liberos nos traheret.
Venit sponsus qui nostrorum scelerum piacula
Morte lavit, atque crucis sustulit patibula.
. . . .

Le manuscrit d'où sont tirés les chants qui suivent, est un de ceux dans lesquels les valeurs relatives des notes ne sont pas toujours indiquées. J'ai taché d'y suppléer en observant, dans les chants qui ne sont pas à mesures égales, un rhythme analogue à celui qu'indiquent les manuscrits notés en neumes, et auquel je me suis habitué par la longue étude que j'en ai faite. Si donc ces chants laissent à désirer sous le rapport du rhythme, il faudra en attribuer la faute, non à ceux qui les ont composés, mais à leur traducteur.

Ils présentent une particularité digne de remarque; c'est qu'on n'y trouve pas le signe ordinaire du pressus qui est si commun dans les autres manuscrits notés de la même manière. Il est peut-être remplacé par le distrophus, comme on en trouve souvent des exemples ailleurs; et l'on sent en effet qu'en certains endroits ce signe se traduirait naturellement par

en pressus comme on peut le voir en particulier dans l'épître de Pâques.
Je ne me suis pas cru toutefois suffisamment autorisé à indiquer le trémolo dans aucun endroit, attendu qu'on n'en voit pas de signes évidents dans le manuscrit.

Il est bien entendu que dans les chants dont le rhythme est indéterminé, les rapports entre les durées relatives des blanches, noires, croches, etc. dont je me sers n'ont pas les valeurs mathématiques qu'ils doivent avoir dans les chants à mesures égales ; mais que ces blanches, noires, croches, etc. indiquent seulement des notes plus ou moins longues, plus ou moins brèves.

Table des Matières.



Lith: Goyer, 7, Passage Dauphine.

α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

Missel de Worms. Bibliothèque de l'Arsenal. 192.

Bibliothèque Mazarine. 748.

Bibliothèque Impériale. 1087.

Bibliothèque Impériale. S^t. Germ. L. 168

Bibliothèque Mazarine. 742. rituale Médiolan.

Bibliothèque Impériale. S^t. Germ: L. 483

Bibliothèque Impériale. Corbie. 8

Bibliothèque Impériale. S^t. Germ. L. 170.

Manuscrit de Montpellier.

Bibliothèque Impériale. Antiph. d'Albi. 776.

Bibliothèque Impériale. Antiph d'Arles. 780.

Bibliothèque Impériale. Suppl: latin 165.[23]

Biblioth. de Ste Geneviève. B.B. 14.

Bibliothèque Impériale. St Germ: L. 1241

Bibliothèque Impériale. St Germ: L. 712.

Biblioth. de Ste Geneviève B.B. 1.11.

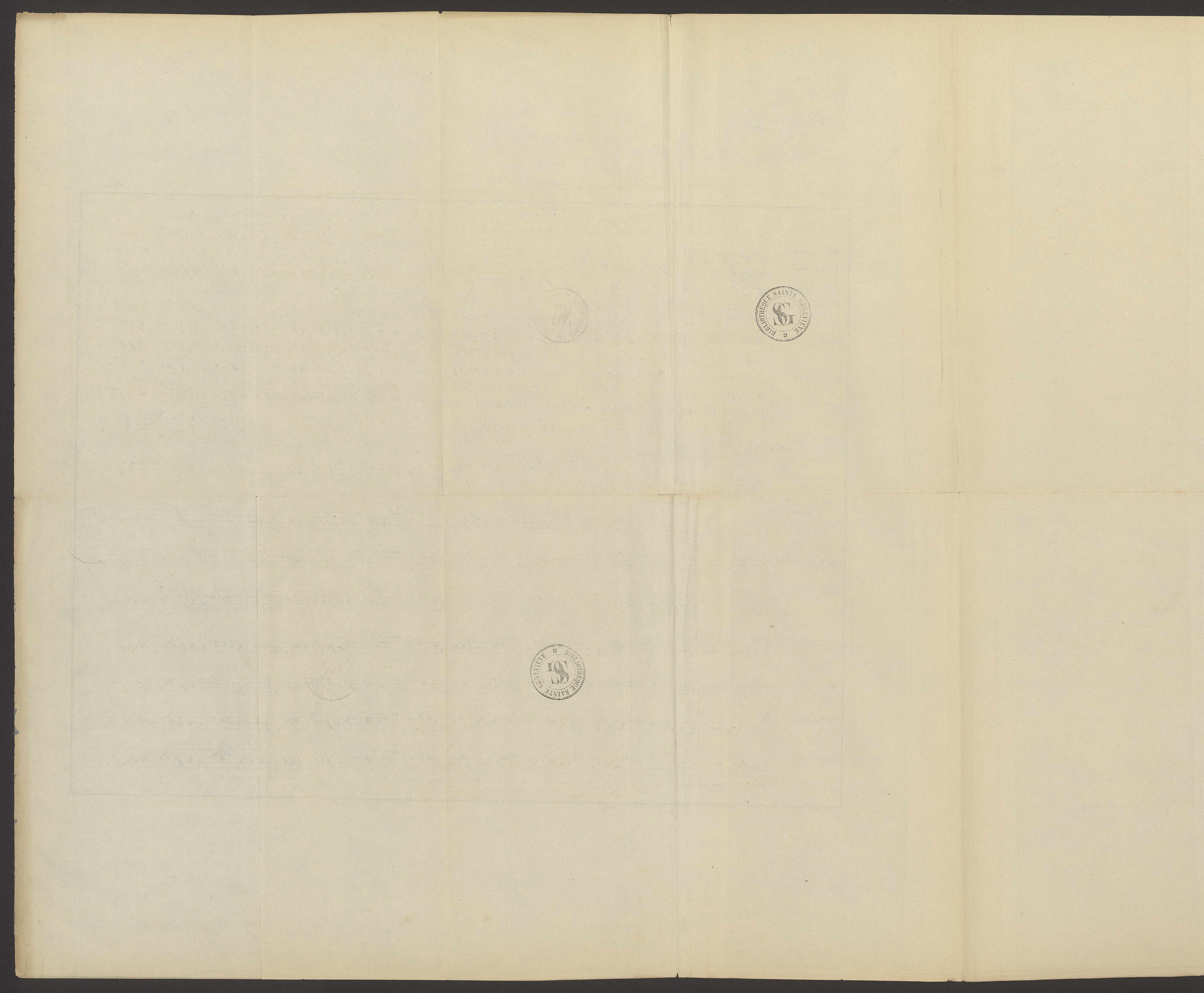
Bibliothèque Impériale. 904.

Bibliothèque Impériale. 905. Grad: Rothomag.

Nos au- tem gloria- ri o- por- tet in cruce Do- mini nos tri Je- su Chris ti in quo est solus vi- ta et re- surrectio nos- tra per quem salva- ti et libé- ra- ti su- mus.

C. Repos, éditeur, 8, Rue Cassette, Paris

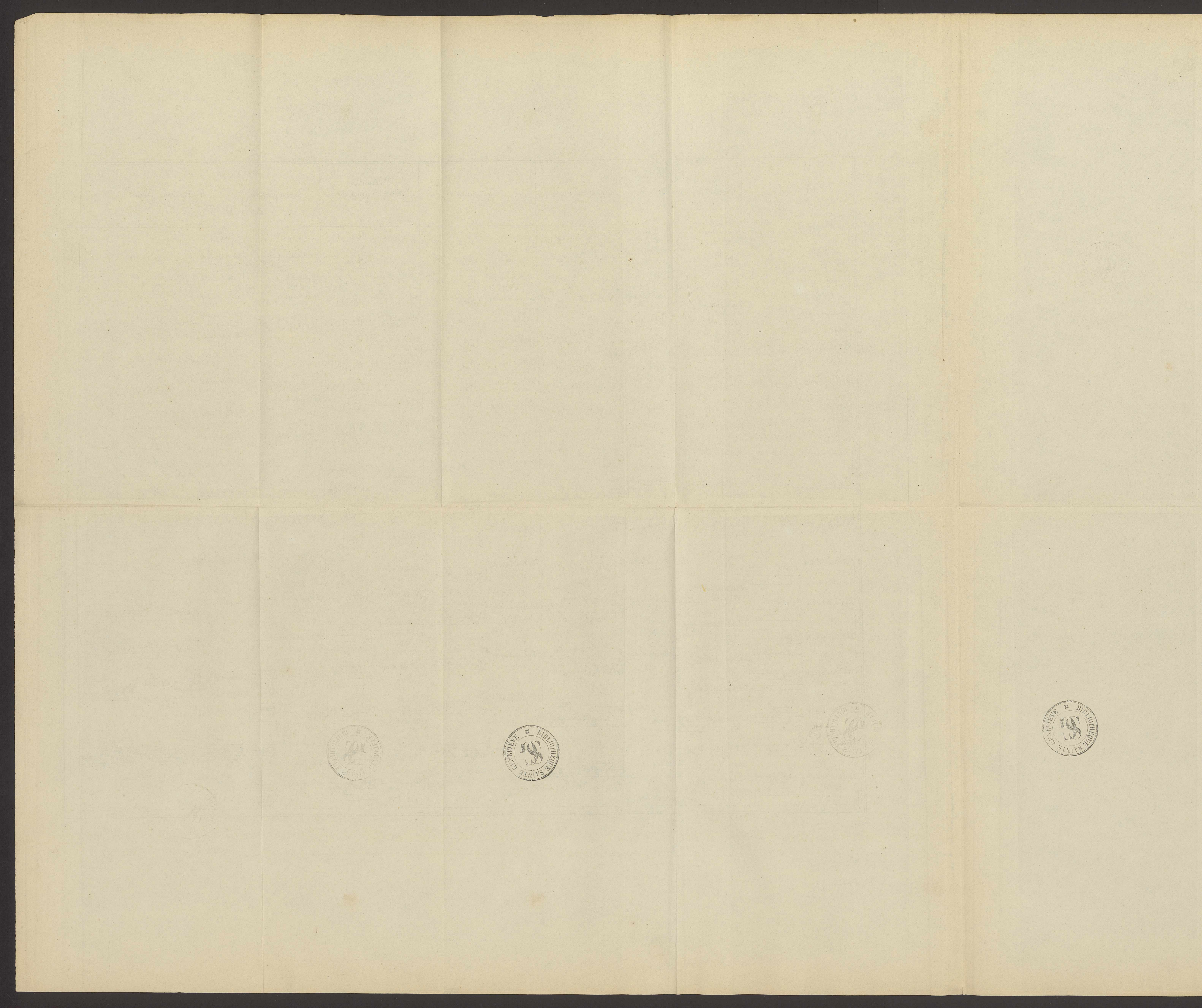
Lith. Goyer, 7, Pas. Dauphine Paris.


BIBLIOTHÈQUE SAINTE GENEVIÈVE

(All. Pascha.)	(Exiit Sermo; Christus factus est.)	(Allel. Iustus ut palma.)	(Sciant gentes.)	(Viderunt. Exiit S. Christus. etc)	(Tecum princip)	(Gloriosus Deus)
Bibliothèque Angelica R.4. 38. (Rome.)	Missel de Worms / Bibl. de l'Arsenal 192 — mort…	St Gall fac-Simile	Missel de Worms	Missel de Worms	St Gall	St Gall
St Gall. Fac-Simile.	St Gall Fac-Simile — mort…	Bibliothèque Impériale Prum. 641	St Gall.	St Gall	Bibliothèque Impériale Prum. 641.s.l.	Bibliothèque Impériale 1087
Bibliothèque Impériale Prum641. Suppl. lat	Bibliothèque Impériale Prum. 641. S.l. — non	Bibliothèque Mazarine 748	Bibliothèque Impériale 1087.a.l	Bibliothèque Impériale Prum 641 s.l.	Bibliothèque Mazarine 748	Bibliothèque Mazarine 748
Bibliothèque Impériale 1087 anc f. lat.	Bibliothèque Impériale 1087. a.l — non	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170	Bibliothèque Mazarine 748	Bibliothèque Mazarine 742 rit medid.	Bibliothèque Impériale St Germ.l.168	Bibliothèque Impériale St Germ.l.168
Bibliothèque Impériale St Germ.l.1240 ²	Bibliothèque Mazarine 742 (rituale mediolan) — mort…	Bibliothèque Impériale Corbie 8	Bibliothèque Impériale St Germ.l.168	Bibliothèque Mazarine 748	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170.
Bibliothèque Mazarine 748	Bibliothèque Mazarine 748 — non	Bibliothèque Impériale 818 a.l.	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170	Bibliothèque Impériale St Germ.l.168	Bibliothèque Impériale Corbie 8	Bibliothèque Impériale Corbie 8
Bibliothèque Impériale St Germ.l.168	Bibliothèque Impériale St Germ.l.168 — mort…	Bibliothèque Impériale Ant. de Montpellier Fac-Simile — fed dededeced cdef ed	Bibliothèque Impériale St Germ.l.483	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170	Bibliothèque Impériale Montpellier Fac-Simile — hik	Bibliothèque Impériale St Germ.l.483
Bibliothèque Impériale St Germ.l.170.	Bibliothèque Impériale St Germ.l.170 — non…	Bibliothèque Impériale 1136 lat.	Bibliothèque Impériale Corbie 8	Bibliothèque Impériale Corbie 8	Bibliothèque Impériale Albi. 776 l.	Bibliothèque Impériale Montpellier — fgfgh h ghikih hg fghg
Bibliothèque Impériale Corbie 8	Bibliothèque Impériale Corbie 8 — non	Bibliothèque Impériale 1137 lat.	Bibliothèque Impériale Antiph. de Montpellr Fac-Simile — fdgefgh fghehg	Bibliothèque Impériale 818 s.l.	Bibliothèque Impériale Arles 780 l.	Bibliothèque Impériale 1134 .l.
Bibliothèque Impériale 818. lat	Bibliothèque Impériale 818 a.l. — mort…	Bibliothèque Impériale Arles 780 lat.	Bibliothèque Impériale 1134 lat	Bibliothèque Impériale St Germ. 483	Bibliothèque Impériale 903 l.	Bibliothèque Impériale Albi 776.l.
Bibliothèque Impériale St Germ. lat. 483.	Bibliothèque Impériale St Germ.l.483 — non	Bibliothèque Impériale 1132 lat.	Bibliothèque Impériale Albi 776 lat.	Bibliothèque Impériale 1087 a.l	Bibliothèque Impériale 1132.l.	Bibliothèque Impériale Arles 780l.
Bibliothèque Impériale Antiph. de Montpell. Fac-Simile — lml klk kg	Bibliothèque Impériale Montpellier Fac-Simile — non	Bibliothèque Impériale 909 lat.	Bibliothèque Impériale Arles 780 lat.	Bibliothèque Impériale Antiquités de Montpellier Fac-Simile. — khik ghihg	Bibliothèque Impériale St Evroult 1017	Bibliothèque Impériale 903 l.
Bibliothèque Impériale 909 lat.	Bibliothèque Impériale Albi 776. lat. — non	Bibliothèque Impériale St Germ. l. 1241	Bibliothèque Impériale 1132. lat.	Bibliothèque Impériale Albi . 776. lat.	Bibliothèque Impériale St Germ.l.1241	Bibl. de Ste Geneviève BB l.4
Bibliothèque Impériale 1137 lat.	Bibliothèque Impériale St Evroult 1017 — non	Bibliothèque Mazarine 731	Bibliothèque Impériale St Germ. l. 1241	Bibliothèque Impériale 780 lat.	Bibliothèque Impériale Compiègne 21	Bibliothèque Impériale 165 [23] Suppl. lat.
Bibliothèque Impériale Arles 780 lat	Bibliothèque Impériale Compiègne 21 — non	Bibliothèque Impériale Comp. 55	Bibliothèque Impériale Compiègne 21.	Bibliothèque Impériale 1132. lat	Bibl. de Ste Geneviève B.B. l 10	Bibliothèque Mazarine 731
Bibliothèque Vallicellana c. 52 (Rome) (de l'Oratoire)	Bibliothèque de l'Arsenal 146 — non	Bibliothèque de l'Arsenal 155 A — Flo… re… bit ce… drus	Bibliothèque Mazarine 731	Bibliothèque Mazarine 729	Bibliothèque de l'Arsenal 123 c.	Bibliothèque Impériale Comp. 37.
Bibliothèque Impériale St Evroult 1017	Bibliothèque Impériale 904 lat. — non		Bibl. de Ste Geneviève BB. l. 11	Bibliothèque Impériale St Evroult 1017.	Bibliothèque Impériale 905 Gradual Rothom	Bibliothèque Impériale 906 lat. circa ann. 1520 — glo-ri-fi-ca-ta . est in virt.
Bibliothèque Impériale 165 [23] Supp. lat.	Bibliothèque Impériale 906 lat. — mort…		M. S. daté de l'an 1301 appartenant à Mr Repos. — terr… fac.	Bibliothèque Impériale St Germ. l 1241	M. S. de M. Repos an 1301 — Virt…	mf — très-lié. rinf. — Confi… …git
Bibliothèque Impériale Compiègne 21	Bibliothèque Mazarine 245 (anno 1673) — mort…			Bibliothèque Impériale Compiègne		
Bibliothèque Mazarine 731	M. S. de l'an 1301 appartenant à Mr Repos — mort…			Bibl. de Ste Geneviève BB.1. 10		
Bibliothèque de l'Arsenal 123 c.				Bibliothèque de l'Arsenal 214 année 1673.		
Bibliothèque Impériale 906. lat. (circa ann. 1520)						

E. Repos Libraire Editeur, 8, rue Cassette, Paris.

Lith. Goyer, pas. Dauphine 7. Paris.



(Allel. Dies Sanctificatus) — α ι κ

- Bibliothèque Impl. Comp. 22.
- St Gall.
- Bibliothèque Impl. prum. 641 Suppl. lat.
- Bibliothèque Mazarine 748.
- Bibliothèque Impl. Corbie. 8.
- Bibliothèque Impl. St Germ. lat. 1240.
- Bibliothèque Impl. St Germ. l. 168.
- Bibliothèque Impl. St Germ. l. 170.
- Bibliothèque Impl. Antiph. de Montpellier. (cd d fg — de dd de d — dc de d)
- Bibliothèque Impl. 1135. lat.
- Bibliothèque Impl. 1136. lat.
- Bibliothèque Impl. 909. lat.
- Bibliothèque Impl. 1134. lat.
- Bibliothèque Impl. 903. lat.
- Bibliothèque Impl. Ant. d'Arles. 780. lat.
- Bibliothèque Impl. 165. Suppl. lat.
- Bibliothèque Impl. St Evroult. 1017.
- Bibliothèque Impl. St Germ. l. 1241.
- Bibliothèque Impl. Compiègne. 21.
- Bibliothèque Mazarine 731.
- Bibliothèque Mazarine 241.
- Bibliothèque Impl. Graduale Rothomag. 905. lat.
- Bibliothèque Impl. 906. lat. (circa ann. 1520.)

Alle lu... Sanctifi - ca - tus illuxit.

(Viderunt) — π

- Biblioth. Impl. Comp. 22.
- St Gall.
- Bibl. Impl. Prum. 641 S. l.
- Bibl. Mazarine 748.
- Bibl. Impl. Corbie. 8.
- Bibl. Impl. St Germ. l. 168.
- Bibl. Impl. St Germ. l. 170.
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier. (f hg K K)
- Bibl. Mazarine 729.
- Bibl. Impl. 1134. lat.
- Bibl. Impl. 1132. lat.
- Bibl. Impl. Antiph. d'Albi 776 lat.
- Bibl. Impl. Ant. d'Arles. 780. lat.
- Bibl. Impl. 165 Suppl. lat.
- Bibl. Impl. St Evroult 1017
- Bibl. Impl. Compiègne 21
- Bibl. Impl. St Germ. l. 712.
- Biblioth. de Ste Geneviève. BB. l. 11.
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 10.
- Bibl. Mazarine 732.
- Bibl. Impl. 904. lat.
- Bibl. Impl. Graduale Rothomag 905 l.

Notum fecit

(All. In te Domine) — η

- St Gall.
- Bibl. Impl. 1087. a. l.
- Bibl. Impl. 818. lat.
- Bibl. Impl. Corbie. 8.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 1040.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 168.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 170.
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier (g gh hkg fgh hg)
- Bibl. Impl. 1135 lat.
- Bibl. Impl. 1134. lat.
- Bibl. Impl. 909. lat.
- Bibl. Impl. 903. lat.
- Bibl. Impl. Ant. d'Arles. 780. lat.
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 4.
- Bibl. Impl. St Victor. 934.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 1241.
- Bibl. Impl. Compiègne 21.
- Biblioth. Mazarine 731
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 11.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 1242
- Bibl. Impl. Compiègne 55
- Bibl. Impl. 904 lat.
- Biblioth. de l'Arsenal 181

Confun....

(Tenuisti.) — α ϐ κ

- St Gall
- Bibl. Impl. 1087 Anc. lat.
- Bibl. Impl. Prum. 641. Sup. l.
- Bibl. Mazarine 748
- Bibl. Impl. Corbie 8
- Bibl. de Ste Genev. BB. l. 6
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 168.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 170.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 483
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier (g fffdc — fffdc — fffgfe)
- Bibl. Impl. 1134. lat.
- Bibl. Impl. Ant. d'Albi 776 lat.
- Bibl. Impl. Ant. d'Arles 780 lat.
- Bibl. Impl. 1132 lat.
- Bibl. Impl. 903. lat.
- Bibl. Impl. 1137 lat.
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 4
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 1241
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 10
- Bibl. Impl. Compiègne 37
- Bibl. Mazarine 731
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 11
- Biblioth. de l'Arsenal 135. A.
- Bibl. Impl. 906. lat. circa ann. 1520.

...ni ...nuu ...ā

(Perfice) — ϐ

- Missel de Worms Arsenal 192
- Bibl. Impl. 818. lat.
- Bibl. Impl. 1087 lat.
- Bibl. Mazarine 748
- Bibl. Impl. Corbie 8
- Bibl. Impl. St Germ. l. 483
- Bibl. Impl. St Germ. l. 168.
- Bibl. Impl. St Germ. l. 170.
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier. (ff ff fd)
- Bibl. Impl. 1135. lat.
- Bibl. Impl. 909 lat.
- Bibl. Impl. Antiph. d'Albi 776. lat.
- Bibl. Impl. Antiph. d'Arles 780. lat.
- Bibl. Impl. 903. lat.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 1241.
- Bibl. Impl. Compiègne. 21.
- Biblioth. Mazarine. 731.
- Biblioth. de Ste Geneviève BB. l. 11
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 712.
- Biblioth. de l'Arsenal. 181.
- Manuscrit de Mr Repos (an 1301)

gress......

(Misit Deus) — η

- St Gall.
- Bibl. Impl. 1087. Anc. l.
- Bibl. Mazarine 748.
- Bibl. Impl. Corbie. 8.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 483.
- Bibl. Impl. Germ. l. 168.
- Bibl. Impl. Germ. lat. 170.
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier. (Kk KKml)
- Bibl. Impl. Antiph. d'Albi 776 lat.
- Bibl. Impl. Antiph. d'Arles 780. lat.
- Bibl. Impl. 903. lat.
- Bibl. Impl. Compiègne. 21.
- Biblioth. Mazarine. 731.
- Biblioth. de Ste Geneviève BB l 11
- Biblioth. de Ste Geneviève BB l. 10.
- Bibl. Impl. 904. lat.
- Bibl. Impl. 1337 anc. lat.
- M. S. de Mr Repos (an 1301)

e........os

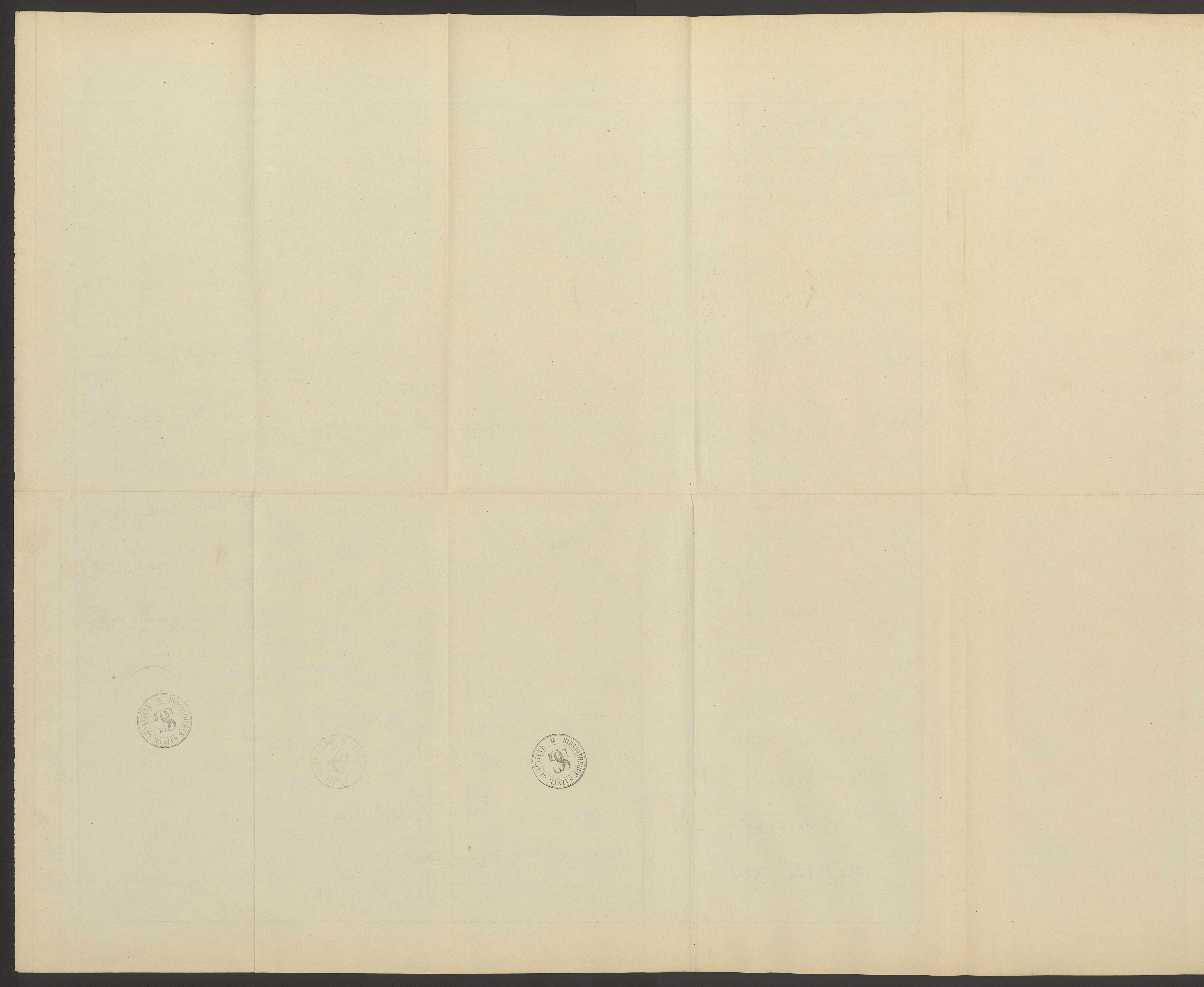
(Tu es, Deus) — μ ν

- St Gall.
- Bibl. Impl. 1087. anc. l.
- Bibl. Mazarine 748.
- Bibl. Impl. Corbie. 8.
- Bibl. Impl. St Germ. lat. 483.
- Bibl. Impl. St Germ. l. 168.
- Bibl. Impl. St Germ. l. 170.
- Bibl. Impl. Antiph. de Montpellier. (hg k...kgf — kh fkhg k...khgfe)
- Bibl. Impl. Compiègne. 21.
- Bibl. Mazarine 731.
- Biblioth. de Ste Gen. BB. l. 11
- Bibl. Impl. 904. lat.
- Bibl. de l'Arsenal 181.
- M. S. de Mr Repos (an 1301).

...tem ...am.

E. Repos, Libraire Editeur 6, rue Cassette, Paris

Lith. Goyer, 2. Pass. Dauphine.



Missel de Worms
Bibliothèque de l'Arsenal, 192.

Fac-Similé
de l'Ant: de St Gall

Antiph: d'Arles
Bibliothèque Impériale
Fonds lat. 780

℣ Deus.

Antiph: d'Albi
Bibliothèque Impériale
F. lat. 776.

Sci- ant gen- tes quoniam no- men ti- bi De us tu so- lus Al-tissimus Super o- mem ter- ram

Prum. Bibliothèque Impériale
Suppl lat. 641

Bibliothèque Impériale
St Germ. lat 1240²

Bibliothèque Impériale
F lat. 1087

Bibliothèque Impériale.
F St Germ lat 170

Bibliothèque de l'Arsenal
637

Bibliothèque Impériale.
Fonds de St Evroult
1017

Gloria in excelsis De-o et in terra pax homini bus bonæ voluntatis Laudamus te Benedicimus te Ado-ra-mus te Glorifica-mus te gratias agimus ti-bi propter magnam gloriam tuam. Dominus Deus

Bibliothèque Impériale
F. 1. 641

Bibliothèque Impériale
St G. 1. 1240²

Bibliothèque Impériale
lat. 1087

Bibliothèque Impériale
St G. 170

Bibliothèque Impériale
St Evr
1017

Rex cœlestis De-us Pa ter omnipo tens Domine fili unige ni- te Je-su Chris - te Domine De - us Agnus De i Fi-li us Pa- tris Qui tollis peccata mundi mise re re nobis Qui tollis peccata mundi Suscipe

Bibliothèque Impériale
F 1 641

Bibliothèque Impériale
St G 1 1240²

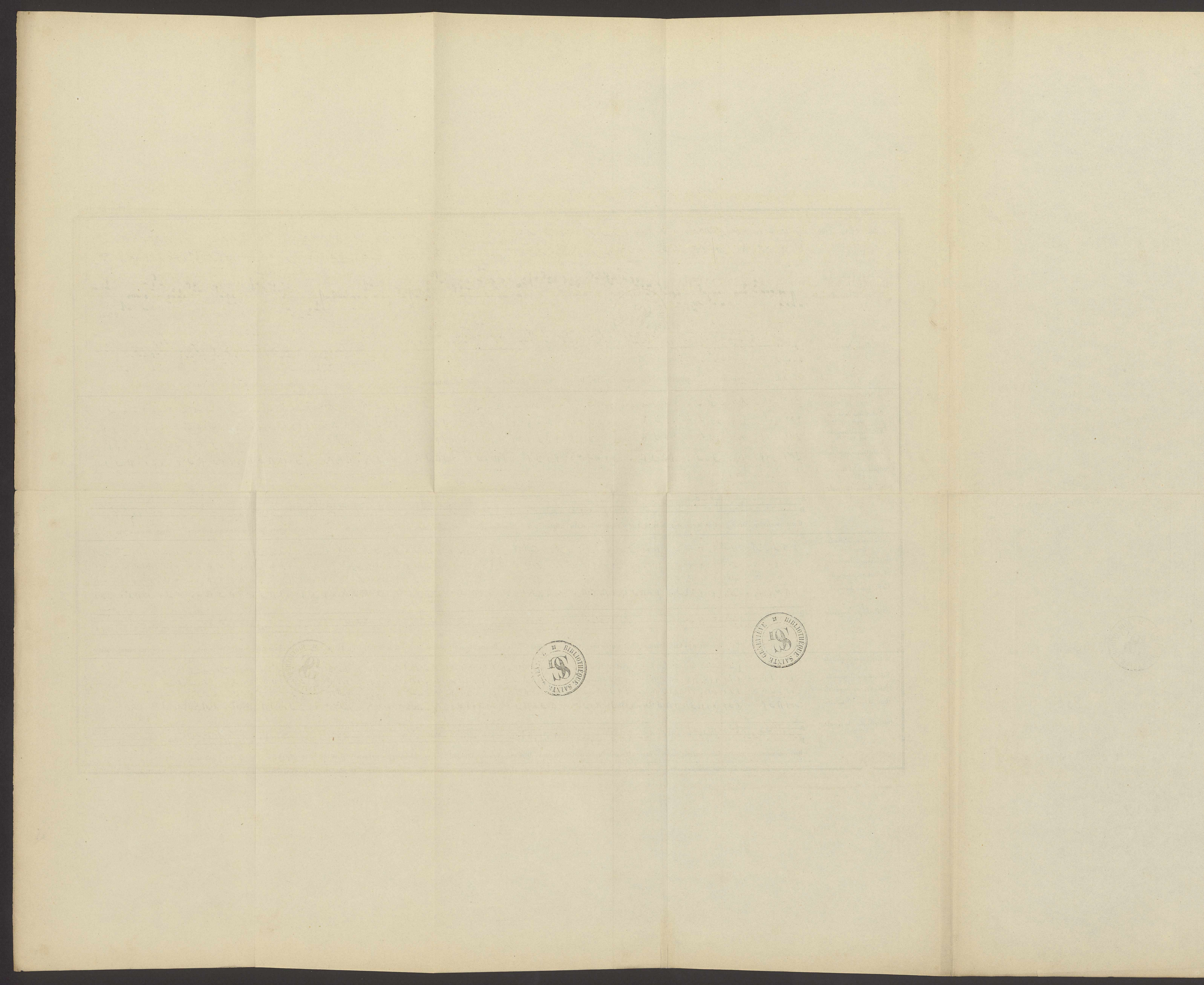
Bibliothèque Impériale
1 1087

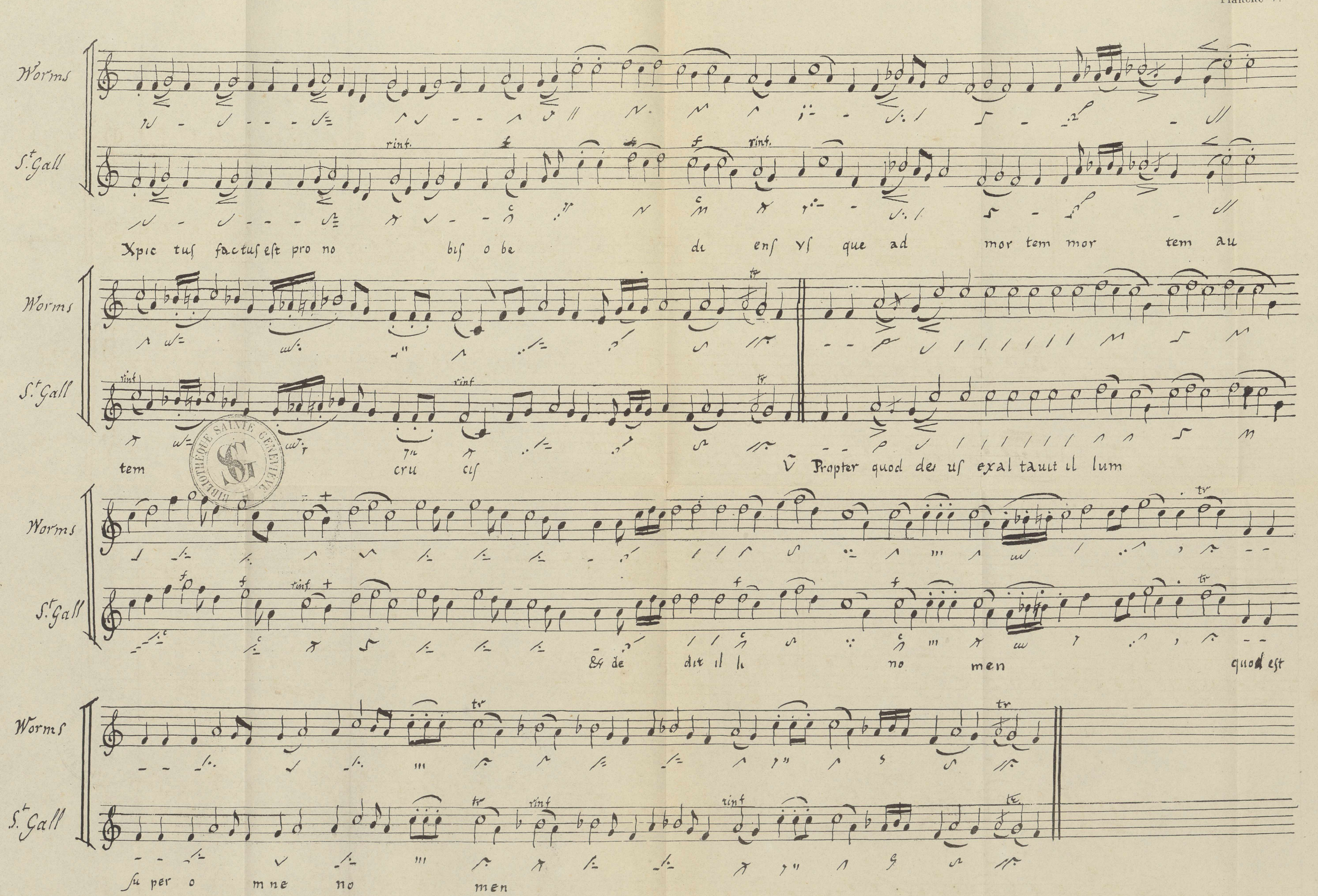
Bibliothèque Impériale
St Gl. 170

Bibliothèque Impériale
St Evroult
1017

Deprecationem nostram Qui sedes Ad dexteram Patris mise-re-re nobis Quoniam Tu solus sanctus Tu solus Dominus Tu solus Altissimus Je-su Chris - te cum Sancto Spi-ri - tu in gloria Dei Pa tris. A- men

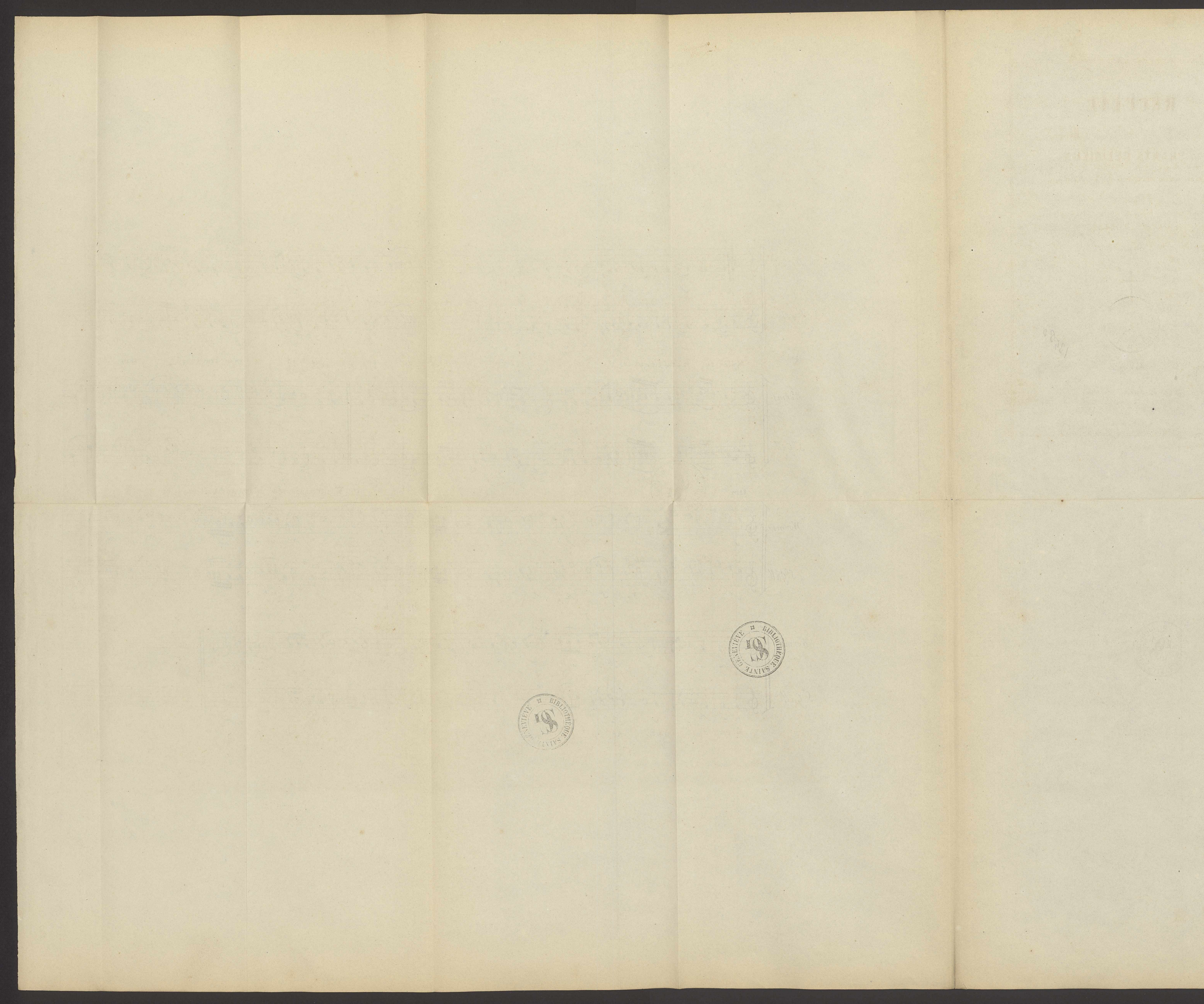
E. Repos, éditeur 8, Rue Cassette Paris.

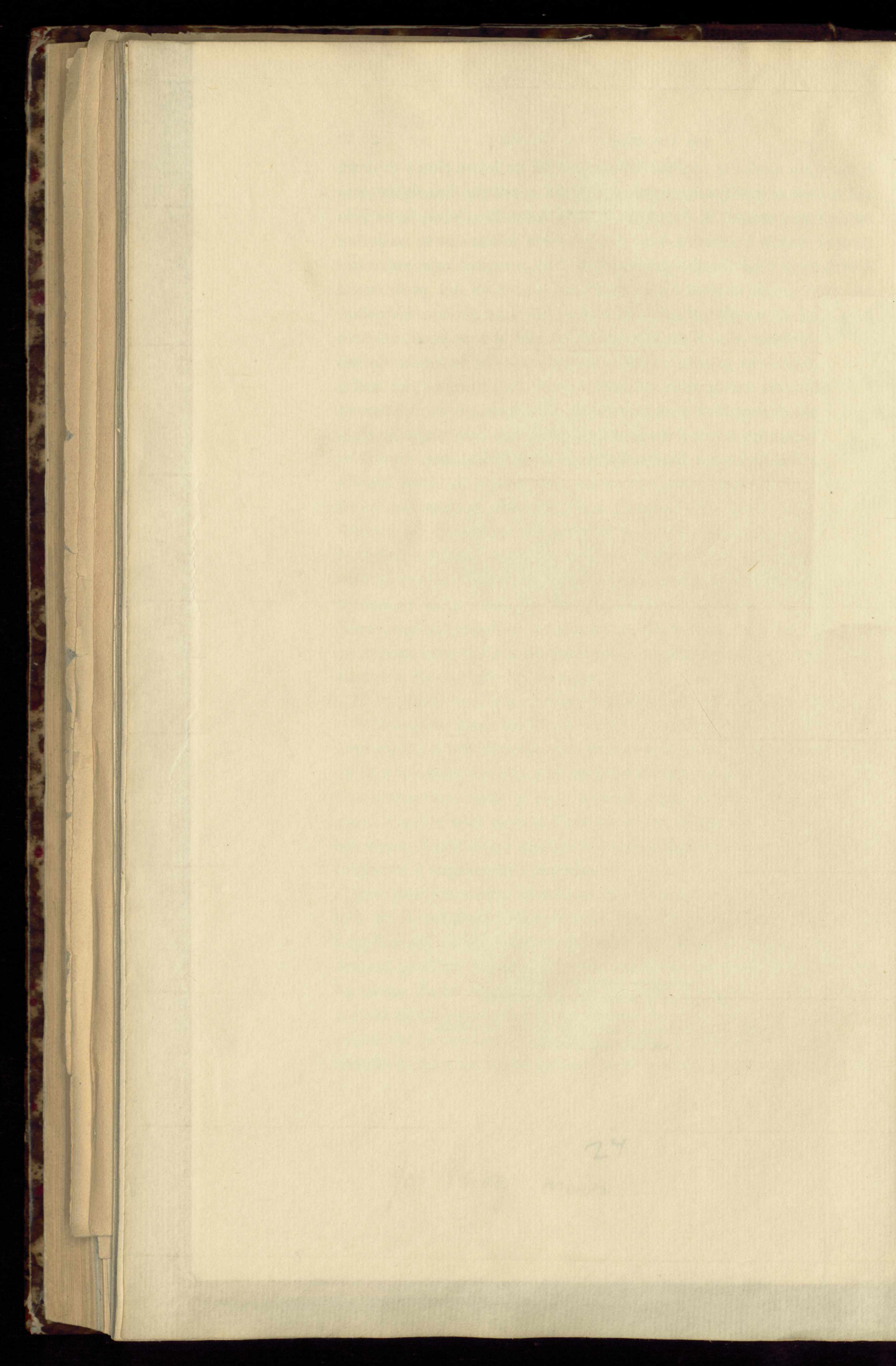

BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE
BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE



E. Repos, Libraire Editeur, 8, Rue Cassette, Paris.

Lith. Goyer, 7, Pas. Dauphine


BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE
BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE


24



